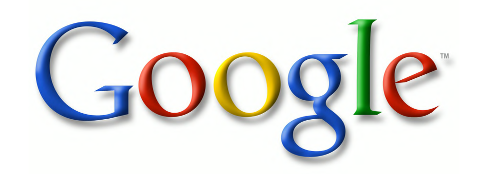
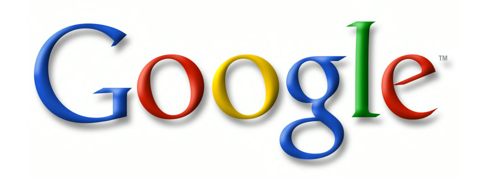
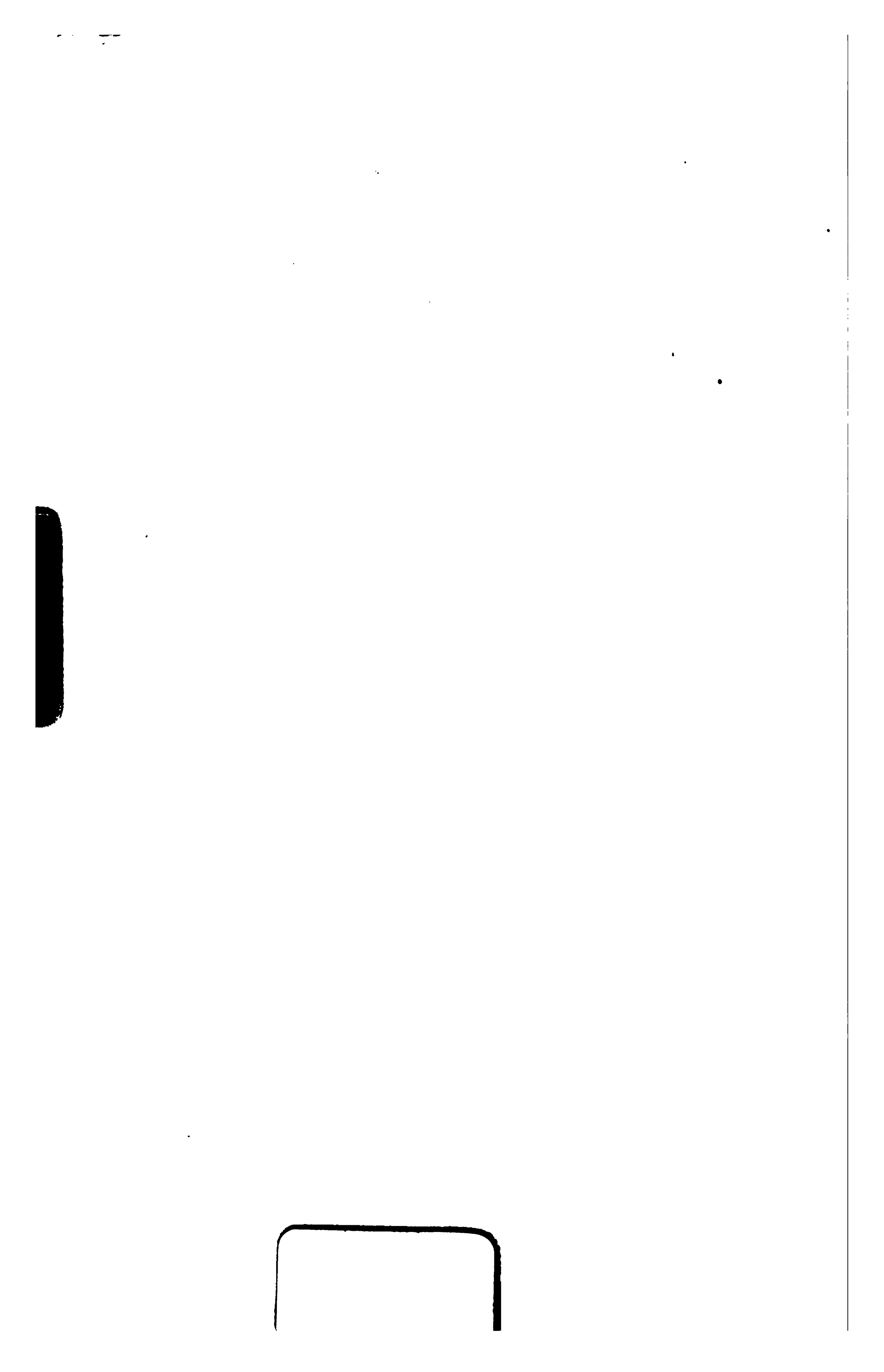






NTSZ

Lap[illegible]

CATULLE
ET SES MODÈLES

PAR

GEORGES LAFAYE

MAÎTRE DE CONFÉRENCES À LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

OUVRAGE COURONNÉ

PAR L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

(PRIX BORDIN, 1892)



PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

HACHETTE ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

M DCCC XCIV

CATULLE

ET SES MODÈLES

IMPRIMÉ

PAR AUTORISATION DU GOUVERNEMENT

SUR L'AVIS

DU COMITÉ DES IMPRESSIONS GRATUITES

CATULLE

ET SES MODÈLES

PAR

GEORGES LAFAYE

MAÎTRE DE CONFÉRENCES À LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

OUVRAGE COURONNÉ

PAR L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

(PRIX BORDIN. 1892)



PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

M DCCC XCIV


ASTOR
MAR
21
1895
NEW YORK

A

MONSIEUR GEORGES PERROT

MEMBRE DE L'INSTITUT

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

HOMMAGE

DE RECONNAISSANCE ET D'ATTACHEMENT

PRÉFACE.

A la fin de l'année 1889, l'Académie des inscriptions et belles-lettres avait mis au concours la question suivante : « Rechercher ce que Catulle doit aux poètes alexandrins et ce qu'il doit aux vieux lyriques grecs. » Tel est le sujet de ce mémoire, que l'Académie a daigné honorer de ses suffrages et que je publie aujourd'hui.

On appelle littérature alexandrine celle qui s'est développée dans le monde grec depuis la fondation d'Alexandrie (331 avant J.-C.) jusqu'au moment où la puissance romaine est devenue prépondérante en Orient. Ce n'est pas que cette dénomination soit à l'abri de la critique; elle a surtout l'inconvénient grave de rapporter à une seule ville l'honneur d'avoir entretenu parmi les peuples de race hellénique l'amour de l'art et de la science, tandis qu'en réalité, il y eut ailleurs, notamment à Pergame, à Antioche et dans les îles de la mer Égée, des centres d'étude qui ne manquèrent point d'éclat. Le mieux cependant est encore de conserver le mot consacré par l'usage, pourvu qu'on le prenne dans son sens le plus large. La période alexandrine de la littérature grecque doit être étendue au moins jusqu'à l'an 146 avant notre ère; cette date est celle où les savants du Musée se dispersèrent pour échapper aux

caprices et à la cruauté d'un tyran, Ptolémée VII le Gros. Sa capitale fut bien encore dans la suite le siège d'écoles importantes, mais la littérature alexandrine avait achevé son évolution; dès lors il ne se rencontre plus d'écrivains assez inventifs pour ajouter aux caractères qui la distinguent. La poésie de cette époque diffère profondément de celle qui l'avait précédée : non seulement elle a modifié les anciens genres, mais elle en a créé de nouveaux; elle a, dans l'art de la composition et du style, des procédés à elle, auxquels ses ouvrages se reconnaissent aisément. Je n'avais plus à définir les qualités et les défauts propres aux poètes alexandrins : M. Couat, dans une savante étude, où il a passé en revue les principaux d'entre eux, s'est acquitté de cette tâche avec une sûreté de méthode et une finesse de goût que je ne pouvais espérer dépasser[1]. Tout récemment, M. Susemihl a publié à Leipzig une histoire générale de la littérature alexandrine[2]; c'est un catalogue précieux, qui atteste chez l'auteur de vastes connaissances; il complète très heureusement l'ouvrage de M. Couat, mais il ne le fera pas oublier. Je tiens même à déclarer qu'entre les deux, le plus ancien m'a été le plus utile; car il ne s'agissait pas pour moi de découvrir de nouveaux noms dans la foule des poètes grecs antérieurs à Catulle, mais de retrouver dans le recueil de ses poèmes la preuve de l'influence qu'ont exercée sur lui les plus connus et les plus dignes de l'être. On s'apercevra sans

[1] Couat (Aug.), *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées*, 1 vol. in-8°. Paris, Hachette, 1882.

[2] Susemihl (Franz), *Geschichte der griechischen Litteratur in der Alexandrinerzeit*, 2 vol. in-8°. Leipzig, Teubner, 1891-1892.

doute que je ne suis pas tout à fait d'accord avec M. Couat sur certains points[1]; on s'apercevra plus souvent encore qu'il a singulièrement facilité mes recherches en m'épargnant des préliminaires qui, sans lui, eussent été indispensables.

La littérature qui a fleuri dans l'Orient grec, sous les successeurs d'Alexandre, a eu un puissant attrait pour les écrivains latins; les plus grands lui doivent beaucoup; les élégiaques surtout en procèdent directement. Ce rapport, signalé il y a déjà longtemps par Merkel[2], par Hertzberg[3], par Haupt[4], n'est aujourd'hui contesté par personne. Mais il s'agit de savoir jusqu'à quel point Catulle, qui est chez les Romains le père de la poésie légère, s'est inspiré des modèles récents. Dans quelle mesure les emprunts qu'il leur a faits se combinent-ils chez lui avec les souvenirs que lui ont laissés les maîtres de l'âge classique? Est-il vraiment, comme on l'a dit, «un alexandrin» dans sa langue? Il m'a semblé qu'il y avait un peu d'exagération à le prétendre et que le moment était peut-être venu d'apporter quelques corrections aux jugements des critiques qui ne veulent voir en lui que le disciple de Callimaque; des livres savants, leur opinion a passé dans les ouvrages de vulgarisation destinés à l'enseignement; je crois nécessaire d'en restreindre la portée. Je ne suis pas, du reste, le premier à l'avoir senti; un des érudits les

(1) Voir, sur l'ouvrage de M. Couat, les réserves exprimées par M. Jules Girard dans ses *Etudes sur la poésie grecque*, p. 307; *l'Alexandrinisme* (*Revue des Deux-Mondes*, 1883, t. LX, p. 91).

(2) *Prolusio ad Ibin* (1837).

(3) *Quaestiones Propertianae*, cap. VII (1843-1845).

(4) *Index lectionum aestivarum 1855 Acad. Berol.* (*Opusc.*, t. II.)

plus sagaces qui se soient occupés de Catulle, M. Ellis[1], a déjà représenté qu'il y avait lieu de reconnaître dans ses imitations deux catégories de sources bien distinctes et d'égale importance; je me suis efforcé de le montrer à mon tour, en soumettant à un examen attentif tout le recueil du poète. On a dit quelquefois que la littérature alexandrine avait été longtemps inconnue ou dédaignée à Rome; elle avait donc pour Catulle le charme de la nouveauté; on explique ainsi qu'il s'y soit donné tout entier, une fois qu'il l'a eue découverte. Je crois que c'est là une autre erreur, et d'autant plus grave qu'elle est la principale cause de la première; je me suis attaché à la combattre dans une étude publiée à part, qui peut servir d'introduction à celle-ci[2]; c'est un tableau des rapports que la poésie romaine eut avec la poésie alexandrine avant Catulle; M. Baehrens en avait donné l'esquisse dans les prolégomènes de son édition[3]. Avant d'aborder Catulle, il m'a paru nécessaire de déterminer quelles ont été chez les Romains les origines de la poésie lyrique et de la poésie légère; je prends la liberté de renvoyer le lecteur à cette notice préparatoire qui ne pouvait trouver place ici.

[1] R. Ellis, *Commentary on Catullus*, Oxford, 2ᵉ édit., 1889; *Prolegomena*, p. xxxix. Voir aussi l'étude de M. Cartault, *Catulle, sa vie et son œuvre* (*Revue internationale de l'enseignement*, 1889, t. XVII), notamment p. 25.

[2] G. Lafaye, *L'alexandrinisme et les premiers poètes latins. — Les Grecs professeurs de poésie chez les Romains. — L'alexandrinisme chez les précurseurs et les amis de Catulle.* (*Revue internationale de l'enseignement*, 1893 et 1894.)

[3] *Catulli opera*, éd. Baehrens (1885), vol. II; *Prolegomena*, p. 1 à 22.

« Depuis dix ans, disait récemment un critique, on a écrit sur Catulle l'équivalent de quarante fois au moins le volume de ses œuvres [1]. » J'ai trouvé dans cette quantité exceptionnelle de travaux un secours des plus efficaces; je suis particulièrement redevable aux prolégomènes de M. B. Schmidt (1887), aux prolégomènes et aux commentaires de MM. Benoist (1882), Riese (1884), Baehrens (1885), Ellis (2e édit., 1889) et Thomas (1890), quoique je n'aie pas négligé, à l'occasion, de recourir aux dissertations spéciales analysées par M. Hugo Magnus dans le *Jahresbericht* de Bursian [2], et à celles qui ont paru plus récemment encore; on les trouvera indiquées à leur place. Les éditeurs ne s'accordent pas sur le système à suivre pour couper certaines pièces du recueil de Catulle; de là diverses façons de les numéroter; je citerai toujours le texte d'après l'édition de MM. Benoist et Thomas. Je renvoie à celle de Bergk pour les fragments des anciens lyriques (4e édit., 1882) et à celle de Schneider pour les fragments de Callimaque (1873).

[1] M. Max Bonnet dans la *Revue critique*, 1890, t. II, p. 334.
[2] T. XV (1887), 2, p. 145 et suiv.

BIBLIOGRAPHIE [1].

1° Haupt (Moritz), *Catullus qua arte poetas expresserit Alexandrinos.* Berlin, 1855, in-4°.

2° Schulze (K. P.), *De Catullo Graecorum imitatore.* Iéna, 1871.

3° Weidenbach (P.), *De Catullo Callimachi imitatore.* Leipzig, 1873.

4° Couat (Aug.), *Étude sur Catulle,* thèse présentée à la faculté des lettres de Paris. Paris, Thorin, 1875, livre II, chap. 1er : *De l'alexandrinisme à Rome, au VIIe siècle de la République.*

5° Henkel (W.), *De Catullo Alexandrinorum imitatore.* Iéna, 1883.

[1] Un des anciens éditeurs de Catulle, Doering (Lipsiae, 1788, *praefatio,* p. IX) écrivait déjà : «Quod a instituendam cum Graecis, e quibus totus noster pendet, comparationem spectat, animus est, si Deus vitam concesserit, alio tempore in libello peculiari institutam Catulli cum Graecis comparationem proponere.» Il n'a jamais donné suite à ce projet.

CATULLE
ET SES MODÈLES.

CHAPITRE PREMIER.

LES POÈMES IAMBIQUES.

Si nous devions uniquement relever ici les passages des auteurs grecs que l'on peut reconnaître avec certitude comme ayant été traduits ou imités par Catulle, la recherche que nous avons entreprise ne saurait aller bien loin. Les maîtres qu'il s'était choisis dans la poésie lyrique de la grande époque ne nous sont connus que par des lambeaux de vers; les auteurs alexandrins nous ont laissé des poèmes en meilleur état, mais il se trouve justement que ce ne sont pas, dans leur œuvre, ceux qui ont attiré Catulle; les Hymnes de Callimaque sont parvenus jusqu'à nous; mais ses élégies et ses poésies légères n'ont pas été mieux traitées par le temps que les iambes d'Archiloque ou les odes de Sapho. En outre, il nous manque ici un grand secours, celui des commentateurs anciens. Le recueil de Catulle ne nous a été conservé que par miracle; le moyen âge, ne s'étant point préoccupé d'assurer la perpétuité du texte, ne devait pas se montrer plus soucieux de nous transmettre les scoliastes qui l'avaient interprété. On peut soupçonner, d'après quelques indices, qu'il avait donné lieu, dans l'antiquité, à des travaux savants : Asinius Pollion fut peut-être le premier des critiques qui en firent l'objet de leurs études[1]. Plus tard, au temps des Antonins, lorsqu'on revint avec passion

[1] Charisius, dans les *Gramm. lat.*, éd. Keil, t. I, p. 97, 12 : «*Pugillares et masculino genere et semper pluraliter dicas, ut Asinius in Valerium* . . . . .» Cf. Catulle, XLII, 5 et Haupt, *Opusc.* II, p. 67.

IMPRIMERIE NATIONALE.

aux écrivains qu'Horace et Virgile avaient éclipsés, les commentateurs ne durent pas manquer à Catulle; on voit bien, par les citations qu'en fait alors Aulu-Gelle, qu'il était lu avec attention par les grammairiens. Leurs observations ont été probablement la source des gloses de basse époque, dont quelques rares débris ont été signalés çà et là dans les scoliastes d'autres auteurs latins[1]. Si tous ces travaux ne s'étaient point perdus, nous y trouverions sans doute des rapprochements qui nous permettraient de pénétrer plus avant dans les procédés de Catulle. Mais il ne s'agit pas seulement ici de chercher par quelle expression latine il a rendu l'expression correspondante du texte grec : l'imitation ne consiste pas seulement dans les mots. Il est intéressant aussi de déterminer d'une façon plus générale quels sont les modèles auxquels il s'est attaché et quels sont ceux qu'il a volontairement écartés, quel jour ce choix jette sur ses sentiments et sur son art, enfin en quoi il diffère de ceux mêmes qu'il a pris pour maîtres, par les dispositions naturelles ou acquises de son esprit. Dans une étude ainsi comprise, nous n'en sommes pas réduits aux conjectures. Un premier indice, c'est pour nous le mètre dans lequel est écrite chacune des pièces du recueil. La forme métrique, chez les anciens, rapproche à travers les âges les divers écrivains qui l'ont employée; elle crée entre eux un lien, elle nous permet de les grouper en un certain nombre de familles, dont chacune a ses règles, ses traditions et ses classiques; de là est résultée dans une série d'ouvrages, séparés les uns des autres par un long intervalle de temps, une certaine unité, ou tout au moins un caractère commun que nous pouvons définir; nous sommes en mesure de saisir la parenté qui les unit et souvent aussi les différences qui les distinguent entre eux. Ces rapprochements sont délicats et téméraires lorsque le vers est l'hexamètre ou le pentamètre dactyliques, à cause de l'énorme quantité d'écrits dans lesquels les Grecs en avaient fait usage. On a beaucoup plus de chances de ne pas se tromper lors-

(1) Voir Haupt, *Opusc.* III, p. 642. — Baehrens sur Catulle, I, 1, note *; IV, 1; LXV 24, note *.

qu'il s'agit de la poésie lyrique; là, pour chaque combinaison métrique, il n'y a guère plus de deux ou trois écrivains que l'antiquité ait mis hors de pair; en adoptant la forme de vers à laquelle ils avaient attaché leur nom, un Romain déclarait par là même, aux yeux de tout homme lettré, qu'il les prenait pour guides. Sans être à cet égard aussi bien renseignés que les premiers lecteurs de Catulle, nous ne sommes pas condamnés à une ignorance absolue. Il raconte qu'il s'amusait, en compagnie de Calvus, à improviser dans une même séance des vers de différentes mesures :

Delicatos
Scribens versiculos uterque nostrum
Ludebat numero modo hoc, modo illoc [1].

Ainsi la variété des mètres avait un grand prix pour les deux jeunes gens, et il n'est pas douteux que dans chaque mesure ils essayèrent de rivaliser avec les poètes grecs qui sont encore connus pour y avoir excellé. Le mieux sera donc de respecter la division en trois parties, que les éditeurs de Catulle ont introduite dans son œuvre; nous examinerons successivement les poésies lyriques, le conte épique et les élégies, et en dernier lieu les épigrammes; à chacune de ces catégories correspond un certain groupe de modèles et une série de questions distinctes; l'ordre traditionnel est ici celui qui peut nous conduire aux résultats les plus certains; seulement nous y ferons entrer, pour la commodité de l'analyse, quelques subdivisions. Au secours que nous fournit la forme métrique, il faut ajouter celui que l'on peut tirer des aveux de Catulle lui-même; car, plus d'une fois, il lui est arrivé de désigner par leurs noms les poètes grecs pour lesquels il avait de l'admiration ou de l'antipathie. Enfin, si le texte de ses modèles est aujourd'hui fort mutilé, il y a, dans ce qui nous en reste, tel fragment qui, rapproché de ses propres vers, éclaire d'une vive lumière les rapports de la copie avec l'original.

(1) L, 3.

I

Aristarque avait proposé à ses contemporains et à la postérité, comme classiques de l'iambe, Archiloque, Simonide d'Amorgos et Hipponax [1]. Les deux premiers avaient employé le trimètre; Hipponax y avait ajouté le trimètre *scazon* ou *choliambe*, c'est-à-dire *boiteux*, dans lequel l'iambe du sixième pied était remplacé par un spondée; on lui attribuait également l'invention du tétramètre catalectique [2]. Toutes ces combinaisons se retrouvent chez Catulle. Mais les destinées de l'iambe ne s'étaient point arrêtées après Hipponax : les trois classiques du genre avaient eu de nombreux imitateurs, qui avaient perpétué jusque sous les Ptolémées cette forme alerte et populaire de la poésie satirique : après Aeschrion de Samos, ami d'Aristote et protégé d'Alexandre, on avait vu paraître successivement Phœnix de Colophon, Charinus, Hérodas et d'autres de moindre renom [3]. Le plus fameux de tous, celui dont l'œuvre en même temps nous échappe le moins, c'est encore ici Callimaque; il nous reste de ses *Iambes* un assez grand nombre de fragments; grâce aux patientes restitutions de la critique, on peut y prendre une idée suffisante de l'esprit qui animait l'auteur quand il se lança sur les pas d'Archiloque. Nous devons naturellement nous demander si Catulle, à son tour, a imité l'imitateur, ou bien s'il a été directement s'inspirer du grand poète que les anciens admiraient à l'égal d'Homère. C'est ce que nous ne pouvons décider sans rechercher ce que la poésie iambique était devenue à l'époque alexandrine.

Archiloque s'était servi de l'iambe comme d'une arme pour assouvir sa rage : la satire, chez lui, avait été, à l'origine, dirigée contre des personnages connus, qu'il nommait par leur nom. Il

(1) Quintil., X, 59.

(2) Westphal, *Metrik der Griechen*, t. II, p. 493.

(3) Bernhardy, *Gesch. d. Griech. Litt.*, § 105, 4 à 9. Les grammairiens ont soin de distinguer de ces poètes ceux qu'ils appellent *les iambographes anciens*, *οἱ ἀρχαῖοι ἰαμβοποιοί*. Ainsi le Scol., *Il.*, X, 539.

n'en fut pas autrement chez Hipponax et Simonide; le premier s'en prit aux sculpteurs Bupalos et Athénis; un certain Orodokidès fut la victime du second. De pareilles attaques, sans cesse répétées contre un même adversaire, pouvaient devenir fatales au poète qui se les serait permises lorsque, après Alexandre, le monde grec fut divisé en monarchies organisées à l'orientale; sous un pouvoir absolu, un homme prudent a beau veiller sur ses paroles, de façon à ne blesser ni le monarque, ni sa famille, ni ses ministres, ni aucun des puissants du jour; il n'est pas sûr que les ennemis qu'il se crée ne seront pas le lendemain au comble de la faveur. Nous voyons bien que, dans la fameuse querelle entre Callimaque et Apollonius de Rhodes, les deux antagonistes échangent des épigrammes fort vives, et que le nom de Callimaque est couvert d'injures [1]. Mais il semble avoir gardé lui-même plus de réserve dans la riposte; le voile dont il avait enveloppé ses rancunes dans l'*Ibis* n'a jamais été complètement levé. En tout cas, nous savons par ses propres déclarations qu'en abordant la poésie iambique, il avait entendu rompre avec la tradition créée par les classiques du genre et qu'il s'était interdit de diriger contre un seul et même ennemi cette poursuite âpre, directe, incessante, dont ils lui avaient donné l'exemple. Apollonius et son école vantaient beaucoup Archiloque; il y avait un jour dans l'année où ils célébraient à la fois sa fête et celle d'Homère dans de solennelles agapes; ils jetaient leurs deux noms, en manière de défi, aux partisans de Callimaque, qui s'abstenaient soigneusement de les imiter l'un et l'autre [2]. Archiloque fut donc, aussi bien qu'Homère, un objet de débat entre Callimaque et son jeune rival. Apollonius traitait ses adversaires de « buveurs d'eau » [3]; Callimaque trouvait que les chants d'Archiloque ressemblaient à ceux d'un homme pris de vin [4]. Dans un ouvrage de critique où il passait en revue les poètes

(1) Couat, *Poés. Alex.*, p. 491 et suiv.
(2) *Anthol. Pal.*, XI, 20.
(3) *Ibid.*
(4) Callim., fragm. 223 : « μεθυπλῆγος φροίμιον Ἀρχιλόχου ».

célèbres, en caractérisant la manière de chacun d'eux, il ne craignait pas de dire qu'Archiloque «réunissait en lui la bave du chien enragé et l'aiguillon de la guêpe; car sa bouche distillait le venin de l'un et de l'autre [1] ». On peut conclure de là qu'en refusant de l'imiter, il obéissait encore moins à un calcul dicté par la prudence qu'à l'horreur qu'il ressentit toujours pour les naïves hardiesses de l'art ancien. Faisant allusion à Simonide d'Amorgos, il déclarait, dès la préface de ses *Iambes*, qu'il ne voulait pas renouveler «le combat contre Bupalos [2] ». Des iambes entrepris à cette époque avec de pareilles dispositions d'esprit ont bien l'air d'une gageure, et tout porte à croire qu'en effet c'en était une : le délicat, le discret Callimaque voulait prouver qu'on pouvait être satirique sans être grossier et violent, comme il essayait de prouver dans son *Hécalé* qu'on pouvait écrire un récit épique, propre à intéresser, sans entasser dans un poème en douze chants les aventures les plus extraordinaires. Sans doute, beaucoup de gens trouvaient alors comme lui que la violence des classiques du genre n'était plus en harmonie avec les mœurs; même là ils voulaient plus d'urbanité, des leçons présentées sous une forme plus engageante, enfin le langage des gens bien élevés, l'*ἀστειότης* des personnages de Ménandre. Archiloque a eu une influence marquée sur la comédie attique [3]; celle-ci, à son tour, parvenue au terme de son développement, devait modifier le caractère de la poésie iambique. Des épigrammes de l'Anthologie grecque, attribuées à Discoride et à Méléagre, trahissent à la fois une très vive admiration pour le génie d'Archiloque et une réprobation absolue pour l'usage qu'il en a fait [4]. Leur sentiment dut être celui de Callimaque. Son recueil portait le titre général d'*Iambes;* mais il contenait aussi des choliambes; les deux catégories de vers, composés les uns dans le mètre d'Archi-

[1] Fragm. 37 *a*.

[2] Fragm. 90 et Schneider, p. 231.

[3] Bergk, *Gesch. d. Griech. Litt.* (1883), II, p. 194.

[4] *Anthol. Pal.*, VII, 351-352. Le philosophe cynique Oenomaüs, qui florissait au temps d'Hadrien, disait aussi à propos d'Archiloque : «*Οὐκ εἰσι καὶ νῦν ἕτοιμοι κωμῳδεῖσθαι* Λυκάμβαι.» Clem. Alex., *Pr. Ev.*, V, p. 229.

loque et de Simonide, les autres dans celui d'Hipponax, n'étaient probablement pas réparties dans deux divisions distinctes; il est plus probable que l'ouvrage ne comprenait qu'un seul livre, où l'auteur avait mêlé aux morceaux iambiques les morceaux choliambiques. Il feignait qu'Hipponax, revenu des Enfers, engageait les poètes nouveaux, et Callimaque en particulier, à abandonner les personnalités cruelles, qui jusque-là avaient défrayé les compositions en vers iambiques: «Écoutez parler Hipponax[1]», était-il dit en substance dans cette espèce de prologue. Ne le fuyez pas; car ce n'est plus l'Hipponax d'autrefois, celui pour qui rien n'était sacré. Le poète satirique lui-même peut faire rire sans offenser personne; il n'est pas nécessaire qu'il se précipite tête baissée sur tout ce qu'il rencontre, comme le taureau toujours menaçant, toujours prêt à «exercer la force de son cou[2]». Celui qui, s'abandonnant à sa haine, «a allumé le feu, voit bientôt les flammes s'élancer et porter au loin l'incendie». Il faut savoir se contenir. Toi, poète, «empêche tes coursiers de prendre un élan furieux; car tes rivaux passeraient devant toi dans la carrière; ils accrocheraient ton char, au moment de tourner la borne et tu ferais la culbute, la tête en avant[3]». Callimaque répondait sans doute à Hipponax sur le même ton, moitié sérieux, moitié plaisant, qu'il profiterait de ses bons conseils. Il espérait inaugurer, grâce à lui, un genre tout nouveau; il s'attacherait à tenir en haleine la curiosité du lecteur, «car il avait toujours aimé lui-même à poser des questions; toute sa vie, il avait eu le goût de ces entretiens»[4] familiers. Mais il aurait soin d'y respecter les convenances, comme le lui recommandait l'ombre de son prédécesseur. Il le déclarait une fois de plus, en invoquant «Apollon et les belles Muses», divinités de la poésie noble et décente, «à qui il offrait ses libations[5]».

La satire d'Archiloque, si personnelle qu'elle fût, comportait cependant une part de morale. Cette part même, en s'élargissant,

[1] Fragm. 92. — [2] Fragm. 98. — [3] Fragm. 98 a. — [4] Fragm. 98 d. — [5] Fragm. 83 c.

avait déjà, chez Simonide, modifié le caractère primitif du genre iambique. Hipponax, à ce qu'il semble, avait encore accentué cette évolution en montrant un plus vif intérêt pour les questions de littérature et d'art [1]. Le rôle de Callimaque devait être naturellement d'achever ce que Simonide et Hipponax avaient commencé; résolu comme il l'était à briser une fois pour toutes avec la satire agressive et blessante, il devait se borner désormais à des discussions générales sur la philosophie, la religion ou la poésie. Telle est, en effet, la matière dont traitent les fragments de ses *Iambes*. Le ton n'en reste pas moins familier, très voisin de celui de la comédie; on ne reconnaîtrait guère l'auteur des Hymnes dans ces vers où il parle d'Aphrodite avec tant d'irrévérence: «De toutes les Aphrodites (car il n'y a pas qu'une déesse de ce nom), celle de Castnium a le meilleur goût : seule, elle accepte qu'on lui sacrifie des porcs [2] ». Ne croirait-on pas entendre Lucien, lorsque Callimaque définit les Enfers un pays où «on vend un bœuf pour un liard [3] », parce que les morts n'ont plus besoin de manger? Cependant les philosophes ont aussi leur tour, du moins ceux qui ont disparu de la scène; il appelle Evhémère «ce vieillard présomptueux qui, dans ses livres impies, a imaginé l'histoire du Zeus de l'île de Panchaïe [4] ». Comme chez Juvénal, avec qui du reste Callimaque n'a pas d'autre trait commun, ce sont les morts, les écrivains du temps passé qui excitent la verve du poète. Il sait l'anecdote comique ou le proverbe populaire qui caractérisent le mieux les défauts de tel personnage autrefois célèbre [5]. Ici il raille l'avarice de Simonide de Céos, «qui entretenait la Muse comme une ouvrière à la journée [6] ». Là il lance un trait aux dithyrambes ampoulés d'Ion de Chios [7]. On trouve

(1) Croiset (Alfr.), *La poésie iambique* (t. II de l'*Histoire de la littérature grecque*, 1890), p. 191, 195, 198.
(2) Fragm. 82 *b*.
(3) Fragm. 85.
(4) Fragm. 86.
(5) Fragm. 75, 79.
(6) Fragm. 77.
(7) Fragm. 83 *b*. Cf. 98 *a* et 98 *b*.

aussi, dans les débris des *Iambes*, de petits récits simples et enjoués, qui, au mètre près, rappellent tout à fait les épîtres d'Horace. Callimaque, par exemple, résumait en quelques vers la vie et les œuvres de Thalès de Milet. Ce savant, disait-il, «porta au plus haut point de perfection les découvertes du Phrygien Euphorbe, qui avait enseigné aux hommes à mesurer les triangles scalènes et les sept cercles décrits par les astres. Thalès leur apprit aussi à s'abstenir de la chair des animaux; il ne put persuader tout le monde», mais il n'en eut pas moins une grande réputation parmi ses contemporains. Un certain Bathyclès, en mourant, laissa une coupe qu'il léguait au plus sage. On la décerna à Thalès; mais il la refusa par modestie et l'envoya à Solon; celui-ci déclara que Chilon en était plus digne. Enfin, après avoir fait le tour des sept sages, elle revint à Thalès; ne voulant pas la garder, il la consacra, dans le temple d'Apollon, à Milet, avec une inscription ainsi conçue : «Thalès me donne au dieu qui règne sur le peuple de Nélée, après m'avoir reçue en prix deux fois [1].» Comme dans la comédie, il arrive ici que le ton devient grave et que l'expression s'élève au point d'atteindre même une grande beauté. Ainsi Callimaque représentait un vieillard au terme de la vie, disant à ses enfants: «Ô mes ancres, vous qui m'empêchez de partir..... [2]». Les apologues ajoutent beaucoup de grâce et de variété à la poésie du genre familier; il y en avait déjà dans Archiloque. Callimaque en avait recueilli de nouveaux; il en amenait un en ces termes : «C'était le temps où la gent ailée, celle qui vit sous la mer et celle des quadrupèdes parlaient tout comme l'argile animée par Prométhée [3].» Les plantes elles-mêmes avaient la parole dans les *Iambes* du poète alexandrin : il racontait la dispute qui s'éleva, sur les flancs du mont Tmolus, entre le laurier et l'olivier, chacun d'eux prétendant l'emporter par quelque mérite particulier. Sans doute, l'arbre de Minerve faisait valoir qu'il avait sur son voisin

(1) Fragm. 89, 94, 95, 96.
(2) Fragm. 97.
(3) Fragm. 87.

l'avantage de produire des fruits, dont les hommes pouvaient chaque jour apprécier l'utilité[1].

Aux critiques lancées par Callimaque contre Archiloque, Apollonius et son école répondirent non seulement par des épigrammes, mais encore par plusieurs ouvrages d'érudition, où le vieux poète était défendu avec autant d'ardeur que de savoir. Cette réaction, commencée dans les dernières années de la vie de Callimaque, continua encore après lui : l'antiquité possédait des mémoires apologétiques sur Archiloque, dus à la plume de trois bibliothécaires qui se succédèrent immédiatement dans la direction du Musée; le premier était l'œuvre d'Apollonius lui-même[2]; Aristophane de Byzance et Aristarque avaient écrit les deux autres[3]. Aristophane déclarait, en plaisantant, que, parmi les iambes d'Archiloque, les plus longs étaient, à ses yeux, les meilleurs[4]; on peut juger par là du respect et de l'admiration passionnée avec laquelle ces trois savants avaient traité le poète de Paros : leurs mémoires étaient une réparation accordée à ses mânes, que Callimaque avait outragés.

Si la langue grecque se prêtait au mètre iambique avec une remarquable facilité[5], la langue latine ne lui était sous ce rapport nullement inférieure; les iambes revenaient si souvent et si naturellement dans la conversation journalière, qu'on avait de la peine, dit Cicéron[6], à éviter les vers trimètres et hipponactéens, que l'on faisait sans y penser. Archiloque et Hipponax devaient donc être du nombre des classiques grecs pour lesquels les Romains se sentaient le plus d'inclination. En effet, on voit déjà chez Lucilius qu'il a lu Archiloque; il le cite par son nom

[1] Fragm. 93 *a* et *b*. Voir encore fragm. 100. Schneidewin, *Exercit. critic.*, IX, p. 57. L'interprétation de Schneidewin est inadmissible. Cf. Phèdre, *Fab.* III, 17.

[2] Athénée, X, 451 D; Michaelis, *De Apollon. Rhod. fragm.* (1875), p. 47.

[3] Athénée, III, p. 85 E, Clem. Alex., *Strom.*, I, p. 388; *Etym. Gud.*, p. 305, 8 et s. v. *τύραννος*.

[4] Cic., *Ad Attic.*, XVI, XI, 2.

[5] Aristote, *Rhetor.*, III, 8.

[6] *Orat.*, 56.

et discute ses maximes [1]. La loi romaine était sévère pour le genre de poésie qu'Archiloque avait créé; des exemples célèbres, comme celui de Naevius, avaient, pendant plus d'un siècle, commandé la prudence aux écrivains qui eussent été tentés, eux aussi, de faire de leurs vers une arme de combat. Mais autres temps, autres mœurs. A la fin de la République, le moment semblait venu où la hardiesse d'Archiloque pourrait avoir des imitateurs. La licence extrême qui s'était introduite dans l'État, l'affaiblissement de l'esprit aristocratique, le désordre apporté dans la législation par les remaniements incessants que les partis lui faisaient subir, la surexcitation des passions causée par les guerres civiles, le relâchement des liens sociaux, tout enfin semblait concourir, avec les progrès que les Romains avaient accomplis dans l'art des vers, pour susciter parmi eux un émule d'Archiloque. Ce ne fut qu'un instant dans leur histoire : avant Marius, il eût été trop tôt; après Pharsale, il eût été trop tard; pour faire accepter ses Épodes, Horace a dû, de son propre aveu [2], renoncer à reproduire exactement son modèle; les seuls traits de satire qu'il se soit permis étaient de ceux qu'il savait ne pouvoir le compromettre. Il eût été probablement moins circonspect s'il eût écrit ses Épodes au temps de Catilina, au milieu de la société que Salluste a dépeinte.

Le premier qui fit renaître chez les Romains la poésie d'Archiloque, le seul peut-être qui en eût jamais rendu complètement l'âpre vigueur, ce fut (qui le croirait?) un philosophe, un stoïcien, celui-là même qui est devenu, sous l'Empire, le héros favori de la secte : ce fut Caton d'Utique. Arrivé à l'âge de prendre femme [3], il avait jeté les yeux sur Lépida, auparavant fiancée à Métellus Scipion, mais qui était redevenue libre, Scipion s'étant dédit et ayant rompu le contrat. A peine se fut-il déclaré, que Scipion se ravisa, renouvela sa demande au père de la jeune fille et se fit agréer. Caton en conçut une violente colère, qu'il

(1) Lucilius, édit. Luc. Müller, liv. XXVII, fragm. 39.
(2) *Epist.*, I, XIX, 21.
(3) Vers 75 avant J.-C., lorsque Catulle n'était encore qu'un enfant.

exhala sur-le-champ dans des iambes imités d'Archiloque [1]. La situation des deux poètes, en effet, était identique, et l'on devine sans peine comment Caton avait distribué les rôles entre ses victimes : Lépidus représentait Lycambès; Lépida, Néobulé; Scipion, le rival heureux d'Archiloque. L'auteur, alors dans toute la fougue de la jeunesse, n'avait pas reproduit seulement le dessein de l'original : l'emportement avec lequel s'exprimait sa passion ne le cédait en rien à «la rage» d'Archiloque. Il ne s'était séparé de lui qu'en un point : il avait rejeté les obscénités, les plaisanteries licencieuses, dont il reste encore tant d'échantillons dans les débris du texte qui l'avait inspiré. Nous ne savons pas s'il avait écrit ses iambes en latin; il paraît plus vraisemblable qu'il y avait employé la langue grecque.

Cette diatribe, échappée d'un grand cœur, montre assez que les dédains de Callimaque pour Archiloque n'avaient pas prévalu, aux yeux des Romains, sur l'admiration que les Grecs de tous les temps, sans parler d'Apollonius, avaient professée pour le père de la poésie iambique [2]. Cependant ceux qui, même dans ce genre, admettaient un ton plus tempéré, lisaient aussi avec plaisir les vers de Callimaque : Pline le Jeune félicitant Arrius Antoninus, le grand-père de l'empereur Antonin, pour des iambes qu'il avait composés, ne croit pas pouvoir lui adresser un compliment plus flatteur que de les comparer à ceux de Callimaque [3]. Ainsi Catulle avait le choix entre plusieurs partis : il pouvait épouser l'aversion du poète alexandrin pour la satire violente et personnelle. Il pouvait, au contraire, s'abandonner tout entier à Archiloque, ou bien encore, comme Caton, mettre dans la raillerie plus de décence que le modèle, sans y mettre moins d'amertume. Enfin il pouvait tenter de concilier Callimaque avec Archiloque.

(1) Plut., *Cato minor*, 7.

(2) Le nom d'Archiloque est encore cité à cette époque par Cornélius Nepos (dans Aulu-Gelle, XVII, 21) et par Cicéron, *De nat. deor.*, III, 91. *Ad Attic.*, II, 20, 6 et 21, 4; XVI, 11, 2. Mais il n'est pas sûr que Cicéron l'ait beaucoup lu. Voir Lange (Edm.), *Quid cum de ingenio et litteris, tum de poetis Graecorum Cicero senserit*, Halis, 1880, p. 40.

(3) Pline, *Epist.*, IV, 3.

Nous avons beaucoup de raisons de douter que Catulle ait suivi uniquement Archiloque dans les trois pièces qu'il a écrites en trimètres iambiques[1]. C'est d'abord le propre témoignage d'Horace : « J'ai osé avant tous, dit-il à Mécène, porter mes pas dans une route libre encore; mon pied n'y a point foulé les traces d'autrui. Qui croit en soi-même peut voler en tête de l'essaim. Le premier, j'ai montré au Latium les iambes de Paros, fidèle au mètre et à l'esprit d'Archiloque, non à ses pensées et aux expressions dont il poursuivait Lycambès[2]. » Comment admettre qu'Horace, en s'attribuant ce mérite, n'ait pas eu présent à l'esprit le nom de Catulle? Devons-nous croire que l'omission est volontaire? Aurait-il cédé au dépit que lui causait l'admiration étroite et obstinée de ses contemporains pour son prédécesseur[3]? Il est difficile de lui prêter une semblable petitesse. D'autre part, sur les trois pièces de Catulle dont il s'agit, il y en a deux[4] qui présentent cette particularité curieuse, que tous les vers d'un bout à l'autre (et il y en a au total plus de cinquante) ne renferment que des iambes à tous les pieds, sans aucune substitution. On peut douter que Catulle ait pris dans Archiloque ou dans Simonide d'Amorgos l'exemple de cette forme si rigoureusement correcte, observée sans une défaillance dans tout le cours d'une même pièce. Les fragments qui nous restent des anciens iambographes contiennent bien quelques trimètres composés de six iambes; mais ces écrivains se sont-ils jamais, comme Catulle, appliqués à éviter toute substitution dans une pièce de vingt ou vingt-cinq trimètres? De bons juges pensent que l'art du poète latin a ici quelque chose d'affecté, qui sent l'alexandrinisme; il s'est, suivant eux, imposé un tour de force, dont les plus anciens maîtres du genre n'auraient pas même eu l'idée. Bien peu d'auteurs après lui offrent des exemples semblables : on ne peut citer que quelques petits poèmes très voisins des siens par

(1) Catulle, IV, XXIX, LII.
(2) *Epist.*, I, xix, 21.
(3) Voir *Sat.*, I, x, 19.
(4) Catulle, IV et XXIX.

la date[1] et où il est manifeste qu'on l'a spécialement imité ou parodié.

Les deux pièces XXIX et LII sont des satires. Dans la première, Catulle attaque Mamurra, officier de mérite, mais prodigue et débauché fameux, qui avait été employé par Pompée dans la guerre contre Mithridate, par César en Espagne. Ses protecteurs, César surtout, sont tournés en ridicule tout autant que lui-même. La pièce LII est dirigée contre Nonius Struma, récemment nommé à une magistrature curule, et contre Vatinius, qui pouvait espérer devenir bientôt consul. Les procédés de composition employés ici par Catulle sont tout à fait ceux qui caractérisent l'art des Alexandrins. La pensée dominante y est résumée dans un refrain, qui doit revenir plusieurs fois comme un écho importun à l'oreille de ses victimes. La pièce XXIX se divise en deux parties; la première même comprend deux couplets, qui sont comme encadrés et séparés l'un de l'autre par le refrain : « *Qui peut voir sans indignation, s'il n'est lui-même libertin, glouton et joueur,* qu'un Mamurra s'approprie toutes les richesses de la Gaule chevelue et de la lointaine Bretagne? *Romulus*[2] *débauché, le verras-tu sans indignation?* Quoi! superbe et opulent, cet homme se promènera de couche en couche comme un pigeon au blanc plumage, ou comme un Adonis? *Romulus débauché, le verras-tu sans indignation? Tu es un libertin, un glouton et un joueur.* » La seconde partie est plus longue, le refrain change et au lieu de couper le morceau en deux comme la première fois, il ne fait que l'encadrer : « *Est-ce donc pour cela,* général unique, que tu as été dans l'île la plus lointaine de l'Occident? pour que votre Mentula[3], épuisé par la débauche, mangeât vingt ou trente millions de sesterces? Peut-on rien imaginer de plus funeste que votre libéralité? Direz-vous qu'il a absorbé, englouti peu de chose? Il a

(1) *Priap. auct.*, 82, 84; Virg., *Catal.*, III, IV, VIII. Voir Baumann, *De arte metrica Catulli* (1881), p. IV; Baehrens, *Prolegom.* de son commentaire (1885), p. 55; B. Schmidt, *Prolegom.* de son édition (1887), p. LXXVII.

(2) Allusion évidente à César, fondateur d'une nouvelle Rome.

(3) Jeu de mots obscène sur le nom de Mamurra.

commencé par mettre en pièces les biens paternels; les trésors du Pont furent sa seconde proie; ceux de l'Ibérie, sa troisième; demandez-le au Tage, qui charrie l'or dans ses flots. Ne voyez-vous pas que la Gaule, que la Bretagne le redoutent? O folie! comment pouvez-vous protéger un tel homme? De quoi est-il capable, sinon de dévorer les plus beaux patrimoines? *Est-ce pour cela,* ô puissants du jour, que vous avez, à vous deux, le beau-père et le gendre[1], bouleversé la République?» Le même artifice de composition[2] se retrouve dans la pièce LII; l'émotion du poète lui arrache deux fois le même cri, qui l'annonce et la résume : «*Pourquoi, Catulle, pourquoi tardes-tu à mourir?* Nonius Struma est assis sur la chaise curule; Vatinius se parjure en jurant par son consulat[3]. *Pourquoi, Catulle, pourquoi tardes-tu à mourir?*» Cette symétrie, relevée dans la pièce XXIX par une variété savante, est étrangère à l'art grec de l'âge classique; c'est une invention des Alexandrins.

Ce qui n'est pas moins moderne, c'est le sentiment de mélancolie profonde que font naître dans l'âme du poète les scandales dont il est témoin. Déjà malade et sentant sa fin prochaine, il voudrait la hâter encore : ce qu'il a vu suffit à le remplir de dégoût; la mesure est comble. Il appelle de ses vœux ce bonheur que Cicéron enviait à Crassus : il voudrait échapper sans délai au triste spectacle des calamités publiques. Combien peu un poète du septième siècle avant notre ère, un Archiloque, eût compris ce découragement! Mourir parce que le vice triomphe! Mais c'est plus que jamais le moment de lutter et de lancer l'iambe vengeur! Il est peu probable qu'Archiloque se soit jamais, comme Catulle, attaqué à des personnages politiques[4]; mais le succès de ses ennemis, quels qu'ils fussent, n'a jamais dû l'abattre. Ce n'est pas l'accent du désespoir, c'est celui de la haine inassouvie

[1] César et Pompée.
[2] Voir Riese, préface de son édition.
[3] Parce qu'il n'était pas encore consul, mais il espérait l'être, et c'était déjà trop pour Catulle.
[4] Alf. Croiset, *l. c.*, p. 191.

qui perce dans ces vers : « Maintenant Léophile est chef, Léophile est maître; tout cède à Léophile [1]. » Ce personnage appartenait-il à une faction adverse? Était-ce un rival qui traversa les amours d'Archiloque? ou bien encore, en bafouant l'homme public, le poète était-il animé par des griefs d'ordre privé, comme on suppose que Catulle le fut contre Mamurra? Il est impossible de le savoir. Ce qu'on peut affirmer, c'est qu'Archiloque n'a pas souhaité de mourir parce qu'il avait vu la victoire de Léophile. Le poète soldat, d'humeur batailleuse, qui chante ce qu'il a conquis « à la pointe de la lance [2] », n'a pas connu cet abandon de soi-même. Il a cependant, lui aussi, connu le malheur; il a même, comme Catulle, reçu au plus profond de l'âme ces blessures cruelles dont souffrent deux fois les natures ardentes et passionnées. Mais il sait que si le bonheur passe, l'adversité, grâce aux dieux, passe aussi; il suffit donc d'attendre, et il le faut, non pas pour avoir la paix, mais pour recommencer la lutte. « Les dieux, ô ami, ont ménagé aux maux sans remède un adoucissement, la patience courageuse; le malheur va de l'un à l'autre; aujourd'hui, c'est nous qu'il frappe, et la blessure saignante nous fait gémir; demain, ce sera le tour d'un autre; allons, courage, et loin d'ici ces plaintes de femmes! [3] » Ne semble-t-il pas qu'Archiloque a répondu à Catulle par avance? Il a la philosophie qui manque au poète latin, mais elle ne le conduit pas à l'indifférence; ce qu'il prévoit, ce qu'il guette, au bout du temps de souffrance que les dieux ont mis dans son lot, c'est la revanche à prendre sur les hommes et sur le malheur même. Il se console d'une bataille où il a perdu son bouclier, en disant : « Après tout, j'ai fui l'heure fatale de la mort : adieu l'ancien bouclier! j'en achèterai un neuf, qui le vaudra bien [4]. » Ainsi des peines morales. Il n'y a qu'un mal dont on ne guérit pas : c'est la mort;

[1] Fragm. 69. J'emprunte à M. Alf. Croiset, *l. c.*, la traduction de ce passage d'Archiloque et de ceux qui suivent.

[2] Fragm. 2.

[3] Fragm. 9.

[4] Fragm. 6.

tant qu'il reste un souffle de vie, on a bientôt fait de trouver contre le chagrin un bouclier neuf! Ah! que voilà une âme jeune et que nous sommes encore près du temps d'Homère! Est-ce Archiloque qui parle ici? n'est-ce pas plutôt Ulysse? C'est toujours le héros grec du vieux temps, mélange unique de force et d'esprit, de souplesse, de patience et de sublime. Au moment de fléchir sous l'infortune, il s'écriera : «Ô mon âme, mon âme, triste jouet de maux sans nombre, relève-toi, résiste en face aux méchants, et au milieu des pièges ennemis qui t'environnent, reste ferme. Victorieuse, n'étale pas ton triomphe; vaincue, ne t'enferme pas dans une humilité gémissante; que ta joie dans le bonheur, que ta colère dans le malheur soient modérées; songe à la mouvante incertitude des choses humaines[1].» Le secret de cette énergie indomptable, Archiloque nous l'apprend lui-même; il est dans sa foi religieuse: «Remets toutes choses aux dieux. Souvent ils tirent de l'infortune et redressent un homme qui gisait sur la terre noire; souvent ils abattent et font tomber à la renverse celui qui se tenait debout : alors les misères fondent sur le malheureux; la pauvreté le chasse çà et là et son esprit s'égare[2].» On chercherait vainement une déclaration semblable dans tout le recueil de Catulle.

Une des pièces que l'on considère à bon droit comme un de ses chefs-d'œuvre est celle où il met en scène un navire qu'il vient de voir, sur la côte, désemparé et désormais hors d'usage[3]. Il lui prête la parole; il suppose que ce vétéran des mers raconte lui-même son origine, ses courses souvent périlleuses dans les parages de l'Asie Mineure. Catulle s'arrête sur cette réflexion mélancolique : «Mais tout cela n'est plus; le navire vieillit maintenant dans sa tranquille retraite; il se consacre à toi, Castor, et au frère jumeau de Castor.» On connaît plusieurs petits poèmes, où des marins placent ainsi sous la garde de quelque divinité une embarcation sur laquelle ils ont autrefois

(1) Fragm. 66.
(2) Fragm. 56.
(3) Catulle, IV.

IMPRIMERIE NATIONALE.

navigué [1]. Il est difficile de dire quel a été ici le modèle de Catulle. On peut affirmer cependant qu'il ne l'a pas pris dans Archiloque. Ce n'est pas que celui-ci eût écarté de ses iambes tout ce qui sortait du genre satirique ; il y a même dans les fragments qui nous en restent, ainsi qu'on a pu voir, des passages pleins de gravité, et même de tristesse. Mais ce qui ne respire point la haute antiquité, c'est ce regret du temps passé qui remplit la fin du poème de Catulle. Rien ne correspond mieux au goût des poètes qui ont illustré le commencement de notre siècle que ce dernier trait sur lequel s'achève le morceau : « Mais tout cela n'est plus. *Sed haec prius fuere !* » Il semble que le poète se prend lui-même en pitié, qu'il s'en veut de ramener son imagination en arrière ; il sourit amèrement de la complaisance avec laquelle il reporte son souvenir vers des instants à jamais écoulés ; n'est-il pas puéril, dans cette grande fuite de toutes choses, de vouloir ressaisir par la pensée ce qui ne nous appartient plus ? Ce serait une étude piquante de rechercher exactement à quelle époque ce sentiment a pris naissance chez les Grecs. Elle aboutirait sans aucun doute à cette conclusion, que jamais rien de semblable n'est entré dans l'âme d'un Homère ou d'un Archiloque. Car il ne s'agit pas ici de ce regret si naturel et commun à tous les hommes, que nous laisse le bonheur perdu, mais d'une disposition beaucoup plus vague, qui nous porte à jeter des regards attendris vers le temps passé, non parce qu'il était heureux, mais simplement parce qu'il est passé. Cette plainte du poète sur la rapidité de la vie suppose des méditations philosophiques et un état moral qui n'est pas celui des sociétés primitives ; car c'est, au fond, un mouvement de révolte contre les lois qui régissent le monde et l'humanité.

Voilà entre Archiloque et Catulle des différences essentielles. Comment se fait-il pourtant que nous ne pouvons nous empêcher de les rapprocher l'un de l'autre dans notre esprit ? Un des critiques qui ont étudié de plus près le texte du poète latin,

[1] Voir les épigrammes de l'*Anthol. Pal.*, IX, 29 à 36, 415 et 416.

M. Ellis[1], pense que, de tous les classiques grecs, Archiloque est celui auquel il doit le plus. Pour nous en tenir aux trimètres iambiques, il est impossible de douter que Catulle ait été enflammé par la lecture d'Archiloque, lorsqu'il a écrit les pièces XXIX et LII. A quelle autre source aurait-il pu puiser l'idée de ces satires virulentes, où tout est nommé par son nom? S'il y a quelques traits communs entre les iambes discrets de Callimaque et ces vers à l'emporte-pièce, comment ne pas voir qu'il y a plus de contrastes encore? Archiloque est en grande partie perdu pour nous, mais nous savons comment on le jugeait : le premier caractère qu'on lui reconnaissait, c'était la hardiesse, l'âpreté dans l'injure[2] : Callimaque, piqué au vif par Apollonius, entreprend l'*Ibis*, où il «enveloppe à plaisir sa pensée dans des histoires obscures»[3]; si tel était ce poème, composé par Callimaque, dans un moment de colère, contre un rival plus jeune, qui l'avait attaqué le premier, que devaient être ses iambes, où il ne raillait que des morts? On pourrait presque dire, au contraire, que Catulle supplée pour nous aux poèmes d'Archiloque, qui ne nous sont point parvenus, tant ses vers répondent bien à l'image que les anciens ont tracée «de l'iambe de Paros». Qu'on examine, par exemple, la pièce XXIX; on n'y rencontre presque pas un vers qui n'ait son aiguillon; les mots qui doivent blesser l'adversaire s'élancent à l'appel du poète, agiles et pressés comme des guêpes sortant du nid[4]. Ici ce sont des épithètes injurieuses, *libertin, glouton, joueur, débauché;* là des mots à double entente, comme *général unique;* des jeux de mots, comme *Mentula;* des comparaisons d'un comique irrésistible, comme celle de Mamurra avec un pigeon volage; des insinuations perfides enfermées dans un adjectif : *aurifer Tagus, le Tage qui charrie l'or;* enfin des allu-

[1] *Prolegom.* de son Commentaire, p. XXXII.

[2] «Τὸ πικρὸν τοῦ Ἀρχιλόχου.» Plut., *Cato minor*, 7. C'est ce que le philosophe Œnomaüs (Clem. Alex., *Pr. Ev.*, V, p. 228), parlant d'Archiloque, appelle encore «*τὸ πικρῶς λοιδορῆσαι*».

[3] Ovid., *Ibis*, 59. L'*Ibis* de Callimaque était en vers élégiaques.

[4] Quintilien (IX, IV, 41) cite cette pièce comme le type de l'iambe satirique : «*Aspera et maledica etiam in carmine iambis grassantur.*»

sions si claires, qu'il vaudrait encore mieux pour les victimes être nommées par leurs noms : *les puissants du jour, le beau-père et le gendre* eussent mieux aimé sans doute être appelés par le poète César et Pompée. Le vainqueur de la Gaule et de la Bretagne savait à quoi s'en tenir sur l'effet produit par ces petits vers, lorsqu'il avouait que Catulle lui avait imprimé là des stigmates ineffaçables [1]. Les portraits tracés par Archiloque, ses railleries impitoyables, soyons-en sûrs, s'étaient gravés profondément dans la mémoire du poète de Vérone; il avait lu et retenu, par exemple, des vers comme celui-ci : « Citoyens, *pauvres gueux,* écoutez bien mes paroles [2] », ou comme cet autre, où est sans doute dépeint quelque petit maître, rival de l'auteur : « Muse, chante Glaucus, *qui arrange sa chevelure en forme de corne* [3]. » Archiloque, comme Catulle, déteste les élégants; de la recherche de leur toilette, il a vite fait de conclure à la dépravation de leurs mœurs; bellâtre et débauché, pour lui, sont tout un [4]. Ces deux portraits du bon et du mauvais général ont été pris sur nature et doivent cacher quelque malice : « Je n'aime pas qu'un général soit grand, qu'il marche les jambes écartées, ni qu'il soit fier des belles boucles de sa chevelure et de ses belles joues bien rasées. Je le veux petit, je veux qu'on le voie toujours marcher les genoux en dedans, solidement posé sur ses pieds, et qu'il soit plein de cœur [5]. » Il est fort probable que le premier modèle du *général unique* et du *Romulus débauché* fut quelque chef de bande, qu'Archiloque avait rencontré dans ses aventureuses expéditions de mercenaire, et sous lequel il avait servi.

« Je n'aime pas, dit Callimaque, la route battue qui porte la multitude, je hais l'amour banal et je ne bois pas à la source

(1) « *Sibi versiculis de Mamurra perpetua stigmata imposita non dissimulavit.* » Suét., *Jul.*, 73.

(2) Fragm. 50.

(3) Fragm. 57.

(4) Voir les railleries sur les *κίναιδοι*, fragm. 49 et comparez les *cinaedi* de Catulle, X, 24; XVI, 2; XXV, 1; XXIX, 5, 9; XXXIII, 2; LVII, 1, 10.

(5) Fragm. 58.

commune : *tout ce qui est populaire me répugne*[1] ». Une des raisons principales qui expliquent le succès d'Archiloque, comme celui d'Aristophane, c'est précisément qu'il avait su, avec un art admirable, allier au lyrisme le plus brillant et le plus délicat la verve la plus populaire. Catulle est bien de la même famille que ces deux poètes; il les rappelle l'un et l'autre par la facilité avec laquelle les mots les plus familiers de la langue jaillissent au milieu de l'application qu'il s'impose pour obéir aux exigences d'une métrique raffinée. César se plaignait du mal que lui avait fait Catulle : on sent bien qu'en effet cette poésie, d'une forme si châtiée, a été, du premier coup, saisie par le peuple; il y a reconnu son bien et s'en est aussitôt emparé; ces iambes savants ont dû être chantés à tous les coins de rue[2]. La sincérité d'Archiloque ne recule même pas devant l'obscénité; le vocabulaire érotique est chez lui d'une richesse et d'une effronterie extrêmes[3]; dans le petit nombre de fragments qui nous sont restés de son œuvre, la proportion des vers qui bravent l'honnêteté est très forte, parce qu'ils fournissaient aux grammairiens des termes rares, dont la crudité comique n'avait pas été souvent égalée chez les Grecs. Pour les traduire, il faudrait le latin de Catulle, si on n'osait se servir de la langue de Rabelais[4]. Plus hardi et moins grave que Caton d'Utique, Catulle ne laissa point à son modèle les expressions trop libres. Callimaque n'aurait pas reconnu un ouvrage de son école dans ces iambes latins, si largement assaisonnés du sel populaire.

Si l'on s'en tient strictement aux formes métriques, il y a dans le recueil de Catulle trois vers qui peuvent être imités d'Archiloque[5]. Si l'on considère le tour d'esprit de l'auteur, les sujets qu'il a traités et la langue qu'il parle, on peut dire que personne,

(1) « *Σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.* » *Anthol. Pal.*, XII, 43; Schneider, *Callimachea*, Épigr. xxx.

(2) Sur les mots populaires dans Catulle, voir Couat, *Catulle*, p. 290; Ellis, *Prolegomena*, p. xxv; Riese, *Einleitung*, p. xxv; B. Schmidt, *Prolegom.*, p. lxxx.

(3) « *Τὸ ἀκόλαστον καὶ τὸ παιδαριῶδες τοῦ Ἀρχιλόχου.* » Plut., *Cato minor*, 7.

(4) Voir Archiloque, fragm. 47, 71, 72, 97, 156, 171, 183, 184, 185.

(5) Catulle, LII; le quatrième vers est la répétition du premier.

dans l'antiquité latine, ne s'est approché plus près que lui du vieux poète de Paros. Ainsi s'explique de soi-même le jugement d'Horace, sans qu'il soit nécessaire de supposer que celui-ci a fermé les yeux aux mérites de son devancier. Horace déclare que, le premier, il a fait connaître au Latium les mètres d'Archiloque [1], mais qu'il ne lui a pas emprunté ses sujets et les expressions par lesquelles il poursuivait Lycambès. Retournons la phrase : elle s'applique exactement aux iambes de Catulle; il ne doit presque rien à Archiloque pour la métrique; il est probable qu'il lui doit beaucoup pour tout le reste. Son âme, franchissant d'un bond un espace de six cents ans, est allée d'elle-même vers le terrible ennemi de Lycambès, comme vers un ancêtre préféré. La distance des temps a mis entre eux les mêmes différences que l'on peut observer, dans d'autres genres, entre Homère et Virgile. Si un de nos contemporains, séduit par les libres allures et le vert langage de Rutebeuf ou de Villon, se proposait de les faire revivre, pourrait-il dépouiller complètement les habitudes d'esprit qu'il tient de notre siècle? Malgré tout, Archiloque et Catulle sont bien de la même lignée; ce qu'ils ont de commun surtout, c'est ce tempérament impressionnable, cette facilité à s'émouvoir, qui double dans l'âme l'effet du bonheur et de la souffrance. Archiloque n'a pas seulement fourni des modèles à Catulle; son nom, répété d'âge en âge avec admiration, a couvert comme d'une égide protectrice le jeune audacieux qui bravait en face les plus redoutables ennemis. La tradition est une grande force : si Archiloque n'avait jamais chanté, on peut douter, même en tenant compte du désordre introduit dans l'État par les guerres civiles, que les petits vers de Catulle eussent été tolérés. Mais quiconque se piquait de littérature lisait Archiloque, et à cette époque les personnages les plus puissants de la République étaient

[1] Horace veut dire sans doute qu'avant lui on n'avait pas imité les *systèmes* iambiques, et il pense surtout à ses *Épodes;* le trimètre, après tout, n'étant pas particulier à Archiloque, puisque le théâtre en avait fait un usage constant : ce n'était pas *Parius iambus*. L'explication est de Luc. Müller, *De re metrica poet. lat.* (1861), p. 92.

en même temps les plus lettrés. Il était dur de faire les frais de ces satires, d'être un nouveau Lycambès pour le nouvel Archiloque. Mais on sait que César lui-même donna l'exemple de la résignation; le *général unique* se réconcilia avec Catulle. Peut-être, au fond, était-il heureux, même à ce prix, qu'un poète fût venu grossir le nombre de ceux que l'Italie pouvait opposer à la Grèce : les railleries que ses soldats victorieux lui lançaient en chantant derrière son char ne l'empêchèrent jamais de souhaiter pour sa patrie de nouveaux triomphes.

II

Les Grecs appelaient choliambe, ou iambe boiteux, un trimètre iambique dans lequel un spondée formait le dernier pied; ce mètre, inventé au VIᵉ siècle par Hipponax et adopté aussi vers le même temps par Ananios, fut ensuite laissé de côté tant que dura la belle période de l'art grec. Les Alexandrins le remirent en honneur; on a vu qu'une bonne partie des *Iambes* de Callimaque se composait en réalité de choliambes. Mais ce poète, quoiqu'il évoquât le souvenir d'Hipponax, s'était séparé nettement de son modèle, en déclarant qu'on ne verrait nommé dans ses satires aucun personnage vivant; il donna, au contraire, une importance toute nouvelle aux développements généraux sur les mœurs. Assurément, ils ne manquaient pas dans les choliambes de son prédécesseur; l'Anthologie grecque renferme plusieurs épigrammes, où le talent d'Hipponax est jugé en termes peu favorables; elles le peignent comme d'autres morceaux du même recueil peignent Archiloque; elles en font un homme méchant et dangereux, qui n'épargnait même pas sa famille[1]; ces épigrammes, bien que postérieures au temps de Callimaque, procèdent de sa manière et sont inspirées de son esprit. Mais elles ne représentent qu'une face de la poésie d'Hipponax; pour avoir une idée de son véritable caractère, il faut compléter le portrait

[1] *Anthol. Pal.*, VII, 405, 408, 536.

par cette épigramme de Théocrite : « Ci-gît le poète Hipponax. Si tu es un méchant homme, n'approche pas de cette tombe; mais si tu as le cœur pur, si tu es né de parents honnêtes, assieds-toi ici avec confiance, et si tu veux même, tu peux y dormir [1]. » C'est le poète moraliste que Callimaque avait ressuscité dans ses choliambes, et s'il l'avait imité de préférence à Archiloque, c'est sans doute parce que la satire avait chez lui un caractère plus général. La transformation que Callimaque fit subir au genre choliambique ne dut pas se borner à en exclure les traits blessants. Archiloque avait volontiers fait des emprunts au langage populaire; mais il les entourait d'une grande magnificence de poésie, où son génie éclatait de toutes parts. Hipponax, probablement plus égal, donnait quelquefois l'impression de la trivialité; les choses qui éveillent l'idée de la grâce, telles que les roses, les nymphes, l'hyménée, « seraient encore gracieuses, dit un rhéteur, dans la bouche même d'un Hipponax [2] ». Les anciens ne croyaient donc pas que personne lui fût comparable pour le talent de dire en termes vulgaires ce qui se présente naturellement à l'esprit sous une forme noble ou aimable. Cet art, qui est celui de la parodie [3], ne pouvait convenir à Callimaque. Le ton de ses choliambes est d'une familiarité continue, mais sans aucune recherche de bassesse. Vers le même temps, un grand nombre de poètes cultivaient comme lui l'iambe boiteux [4]; ce

[1] *Anthol. Pal.*, XIII, 3.

[2] Demetrius, *De elocut.*, 132. Voir Croiset (Alfr.), *Hist. de la litt. gr.*, t. II, p. 197.

[3] En effet, les anciens attribuaient à Hipponax l'invention de la parodie. Voir ses hexamètres dans Bergk, fragm. 85 et Athénée, XV, 698 B.

[4] Voir les choliambes d'Hérodas, de Cercidas et d'Aeschrion dans Bergk, p. 516. On trouvera ceux des poètes grecs plus récents dans les recueils suivants : Knoche (J.-H.), *Auctorum qui choliambis usi sunt reliquiae*, Bielefeld, 1842; Meineke, *Choliambica poesis Græcorum*, à la suite du Babrius de Lachmann, Berlin, 1845; Rossignol, *Fragments des choliambographes grecs et latins*, Paris, 1849. De nouveaux fragments d'Hérodas, beaucoup plus importants que tous les autres, ont été récemment publiés par MM. Kenyon et Rutherford (Londres, 1891), puis à nouveau par M. Buecheler (Bonn) et par M. Crusius (Leipzig, 1892). Voir Reinach (Théod.), *Revue des études grecques*, septembre 1891; Weil (Henri), *Journal des savants*, novembre 1891, août 1892, janvier 1893; Girard (Jules), *Revue des*

mètre, désormais, comme le distique élégiaque, servait à tout; il semble même que chacun des auteurs qui l'employaient mettait son amour-propre à en dénaturer le caractère primitif, en l'appliquant à un nouveau genre de sujets; ou plutôt il semble qu'il y ait eu, vers le temps d'Alexandre et après lui, comme un démembrement du genre choliambique; il est probable qu'Hipponax, à l'exemple d'Archiloque, avait mêlé aux railleries, que lui dictaient des rancunes personnelles, non seulement des réflexions morales, mais encore des anecdotes plaisantes, des souvenirs historiques et des apologues. Les poètes qui, après deux siècles d'intervalle, recueillirent son héritage, s'y taillèrent chacun leur part, de façon à ne pas avoir à redouter la concurrence des autres. C'est en choliambes qu'est écrite l'épigramme de Théocrite sur Hipponax. Apollonius de Rhodes, dans son poème sur les origines des villes fameuses, appliquait le même mètre à tout un livre de l'ouvrage, où il traitait des antiquités de Canope [1]. Phœnix de Colophon imaginait de mettre en scène, dans de petites compositions détachées, des personnages célèbres tirés de l'histoire. Hérodas se rapprochait encore davantage du genre dramatique et accusait son dessein en donnant à ses choliambes le nom de *Mimiambes*. Cet éparpillement ira toujours continuant jusque sous l'Empire : Babrius isolera l'apologue dans un recueil spécial qu'il intitulera *Mythiambes* [2]. Ainsi l'on a pu, avec raison, distinguer dans l'histoire du genre choliambique deux périodes, séparées l'une de l'autre par un long intervalle chronologique et présentant des caractères fort différents [3]; il serait presque plus juste de dire que, dans la seconde, le choliambe n'existe plus à l'état de genre, puisqu'il se plie à tout; les satires de Callimaque, quelque atténuée qu'en fût la forme, étaient peut-être encore ce qui rappelait le mieux la poésie d'Hipponax. Pas plus que celle

Deux-Mondes, 1er mars 1893, etc. Ces fragments ont été traduits en français par M. Georges Dalmeyda (Hachette, 1893).

(1) Steph. Byz., s. v. Κόρινθος; Michaelis, *De Apoll. Rhod. fragm.*, p. 6, 7.

(2) Athénée, XII, p. 530.

(3) Naeke, *Choerilus*, p. 192 et 227.

d'Archiloque, elle n'était délaissée par les grammairiens : un disciple de Callimaque, Hermippos de Smyrne, en avait fait l'objet d'un commentaire savant[1]. Mais, parmi les poètes du temps, il n'y en avait pas un qui osât la reproduire dans sa forme originale.

Catulle a écrit en choliambes huit pièces de vers[2], c'est-à-dire presque trois fois autant qu'il en a écrit en trimètres. Il n'y a que l'hendécasyllabe qui revienne plus fréquemment dans le recueil de ses poésies légères. Avant lui, Matius et Laevius avaient déjà abordé le choliambe; de son temps même, Varron, Calvus et Cinna s'y exerçaient à l'envi. Au contraire, après Catulle, ce mètre semble être tombé en défaveur; Horace n'en fait point usage; ce n'est qu'à partir du principat de Néron qu'on le voit reparaître chez Pétrone, chez Perse et chez Martial, c'est-à-dire juste au moment où la mode se détourne des auteurs latins de l'âge classique. Cette prédilection de Catulle et des poètes qui l'environnent pour le choliambe s'explique évidemment par l'influence qu'ont eue sur eux les iambographes de l'époque alexandrine; il est clair, par exemple, que les mimiambes d'Hérodas ont servi de modèle à ceux de Matius. Si Hérodas, Callimaque et les autres poètes grecs, du IVe au IIIe siècle, n'avaient pas rajeuni le choliambe, les Latins n'auraient probablement pas été l'étudier directement chez Hipponax. L'idée de briser un pied au mètre d'Archiloque était, pour l'inventeur même du genre, une espièglerie; certaines formes contrefaites, qui impressionnent nos sens d'une manière inusitée, ajoutent à l'effet que produit sur notre esprit une pensée bouffonne. Mais c'est là une surprise dont on revient vite; pour des gens aussi fins que l'étaient les Grecs dans leur pleine maturité, ce genre de plaisanterie ne pouvait se prolonger; c'est sans doute pour cette raison que le choliambe fut de si bonne heure et si longtemps abandonné. Catulle a donc été amené à Hipponax par Callimaque. Mais il a eu bientôt fait de reconnaître que la société du maître lui con-

[1] Athénée, VII, p. 327 B. Voir *Hist. græc. fragm.*, éd. Car. Müller (Didot), t. III, p. 52, n° 74; Bergk, *Gesch. d. Griech. litt.*, t. IV, p. 517; Susemihl, I, p. 492.

[2] Catulle, VIII, XXII, XXXI, XXXVII, XXXIX, XLIV, LIX, LX.

venait mieux que celle du disciple. Il n'y a pas dans les fragments d'Hipponax un seul vers que l'on puisse rapprocher du texte de Catulle; le nom même du poète grec n'est pas cité une fois par le poète latin. C'est là, à ce qu'il semble, une preuve décisive qui devrait nous arrêter dans cette recherche, si l'on pense que l'imitation consiste uniquement à traduire. Mais si l'on admet que faire passer en soi l'esprit d'un auteur plus ancien est la meilleure manière de l'imiter, on nous pardonnera de pousser plus loin ce rapprochement. Comment Catulle, écrivant dans une langue où les vers hipponactéens naissaient spontanément au milieu même de la conversation [1], n'aurait-il pas eu la curiosité de lire Hipponax? Et comment, l'ayant lu dans la disposition d'esprit où il se trouvait, ne l'eût-il pas préféré aux iambographes alexandrins? Sauf les preuves directes, toutes se réunissent pour l'attester. Aux huit pièces choliambiques de Catulle on peut joindre la pièce XXV, écrite dans un mètre dont Hipponax avait aussi donné le type, le tétramètre iambique catalectique [2]. En dehors de la comédie, qui s'en était emparée dès le temps d'Aristophane, et qui le conserva jusqu'à Térence, on ne voit pas que Catulle ait pu l'emprunter à un autre poète que celui qui l'avait inventé. C'est un mètre rare, même chez les Latins, si l'on excepte les comiques; Horace ne l'a point repris. On a donc au total, dans le recueil de Catulle, neuf pièces qui procèdent du lyrisme hipponactéen; or, sur ce nombre, sept sont des satires [3]; cette proportion suffirait déjà pour indiquer qu'il s'est inspiré des anciens iambographes beaucoup plus que des nouveaux.

On en est encore plus convaincu, quand on étudie de près le tour qu'il donne ici à la satire. Une seule fois, il tait le nom de la personne contre qui se déchaîne sa colère : c'est un cœur dur, insensible, qui est resté sourd aux supplications du poète, frappé par un malheur récent [4]. Il s'agit sans doute de quelqu'un de

[1] Cic., *Orat.*, 56.
[2] Westphal, *Metrik d. Griech.*, II, p. 493, 496; Hipponax, fragm. 90.
[3] Celles qui font exception sont les pièces VIII et XXXI.
[4] Catulle, LX.

ses amis, auprès duquel il n'a pas trouvé les consolations et les secours qu'il attendait; l'accent est celui du reproche, non de la haine ou de la moquerie. Mais, partout ailleurs, quelle âpreté, quel débordement de verve caustique! Voici Egnatius[1], un de ces jeunes élégants dont s'entoure Lesbie et qui forment son cortège ordinaire dans les lieux de plaisir à la mode; la maison où ils se réunissent pour célébrer leurs festins devient, chez Catulle, une taverne de débauche, *salax taberna*. Les habitués de l'endroit sont de nobles seigneurs, tous riches et contents d'eux-mêmes; mais Catulle ne les craint pas; il le prouve assez par les expressions qu'il emprunte, pour les leur jeter à la face, au langage de la plus basse prostitution. Puis tout à coup éclate un cri de douleur parti de l'âme : « Ma maîtresse s'est enfuie de mon sein, elle qui fut aimée de moi comme nulle autre ne le sera jamais, elle que j'ai conquise par tant de combats; elle est assise là avec vous ! » Il peut paraître téméraire de décider si Catulle, ici, est plus près d'Archiloque ou d'Hipponax; cependant il est probable que, dans ses choliambes mêmes, il ne s'est pas interdit d'imiter Archiloque à l'occasion; en tout cas, il y a entre eux des affinités de génie qui les rapprochent sans cesse. Ce qui leur est commun, par exemple, c'est ce mélange de violence et de tendresse, ces élans de passion qui brusquement font succéder les larmes au rire; c'est enfin cette fleur de poésie semée au milieu des plus grosses injures. Par là, l'iambe est bien véritablement un genre lyrique, si l'essence du lyrisme est d'exprimer les passions personnelles du poète avec l'énergie et la splendeur que déploient en se combattant les forces les plus terribles de la nature. Ainsi, pendant l'orage, le vent mugit, l'éclair sillonne le firmament, la foudre gronde et éclate, les rafales de pluie crépitent sur le sol; puis, tout à coup, il se fait un profond silence, la nue se déchire et un riant vallon, fraîchement baigné des eaux du ciel, apparaît resplendissant au milieu de l'air purifié. L'iambe, chez les Grecs, n'a jamais présenté ce contraste qu'à l'époque classique

[1] Catulle, XXXVII et XXXIX.

du genre, et Archiloque est celui de tous chez qui il était le plus frappant. Nul doute que dans cette Lesbie tant aimée, dont la perte déchire l'âme de Catulle, les Romains aient retrouvé plus d'un trait de la Néobulé d'Archiloque. La première abandonne d'elle-même son amant; la seconde est enlevée au sien par la volonté d'un père déloyal. Mais la situation est du reste la même: ce sont, chez les deux poètes, les mêmes regrets, les mêmes accès de rage et de désespoir au souvenir du bonheur qui leur a échappé; Archiloque rappelle devant ses yeux, avec une amère complaisance, l'image charmante de Néobulé, telle qu'il la vit quand elle lui inspira la passion qui le dévore : «Elle aimait à se parer d'une branche de myrte ou d'une belle fleur de rosier; sa chevelure ombrageait ses épaules et son dos... Les cheveux et le sein parfumés, elle eût donné de l'amour à un vieillard[1]... Ah! que ne puis-je toucher la main de Néobulé![2]» De même, Catulle a dans le cœur une image de Lesbie qu'il ne peut chasser; ce qui redouble ses tortures, c'est la pensée que cette femme, sur laquelle il n'a plus d'empire, prodigue à d'autres ses banales faveurs. Encore si ses rivaux étaient dignes de lui! mais ce sont des gens sans mérite, qui vont chercher leurs bonnes fortunes dans les rues mal famées; tel est cet Egnatius, beau garçon stupide, à la chevelure bien peignée, à la barbe épaisse, souriant d'un sourire éternel pour montrer ses dents, dont la blancheur est due à l'usage d'un dentifrice immonde[3]. Comment ne pas reconnaître en lui le Glaucus d'Archiloque, «qui arrange sa chevelure en forme de corne?[4]» Ce Glaucus, et le Léophile dont il est question dans un autre fragment[5], étaient-ils des rivaux qui disputèrent au poète la main de Néobulé? Il est difficile de le dire; mais on ne peut se défendre de l'idée que Catulle a pris dans Archiloque le type de son Egnatius, en y ajoutant certains traits

[1] Archiloque, fragm. 29 et 30.
[2] Archiloque, fragm. 71.
[3] Voir encore Catulle, XXXIX.
[4] Archiloque, fragm. 57.
[5] Fragm. 69. Voir Bergk, *Gesch. d. Griech. litt.*, t. II, p. 186, note 22.

individuels; il a aussi utilisé les souvenirs que lui avaient laissés les comiques grecs : l'éternel sourire du personnage avait été déjà observé par eux sur les lèvres des petits maîtres qui étalaient leurs grâces et leur sottise dans les rues d'Athènes. Ces emprunts accumulés ne doivent pas surprendre lorsqu'on étudie un poète savant comme Catulle; dans aucun des genres où il s'est exercé, il ne s'est astreint à jurer sur la formule d'un seul maître. Ainsi, dans ses choliambes, il traduit manifestement un trimètre de Ménandre, quand il dit : « Un sot rire est la chose du monde la plus sotte [1]. » Horace et Lucien, dans des domaines différents, mettront aussi à profit les leçons du théâtre. Mais Catulle, en prenant son bien chez un poète dramatique, qui est en même temps un moraliste, ne va pas jusqu'à la satire philosophique; il emprunte à Ménandre juste ce qu'il faut pour que le portrait qu'il trace se grave plus profondément dans l'esprit; il lui suffit d'un vers d'une portée plus générale que le reste. Ainsi non seulement Egnatius est bafoué, mais encore il est classé; il rentre dans une catégorie connue : tous ceux qui le rencontreront nommeront aussitôt ses ancêtres et ses pareils. Ce n'est plus seulement un ennemi de Catulle, victime d'une vengeance particulière ; c'est le vivant échantillon d'un type déjà ancien et toujours ridicule. Le poète sait bien ce qu'une maxime heureusement placée ajoute à la satire.

Il y a, dans Catulle, des personnages dont nous devons nous résoudre à ignorer l'histoire; faute d'en prendre leur parti, certains commentateurs se mettent l'esprit à la torture pour identifier des noms obscurs avec des noms connus, ce qui les conduit à voir partout des pseudonymes. On peut se demander pourquoi Catulle, qui rejette tous les voiles quand il attaque César et Pompée [2], aurait pris la peine de désigner Pollion, pour n'en pas citer d'autres, par le nom de Thallus [3]. Il est vrai que Lesbie est un pseudonyme; mais la personne qu'il cache était une femme, et une femme passionnément aimée; quand on

[1] Meineke, *Comic. græc. fragm.*, IV, 342 et 343; Catulle, XXXIX, 16. — [2] Catulle, LVII, 1; XCIII, 2 et CXIII, 1. — [3] Catulle, XXV, 1 et 4.

lit les satires qu'elle s'est attirées, on sait gré à son amant de n'avoir pas imité Archiloque au point de la nommer par son nom; notre curiosité en souffre, mais tous deux y ont gagné; il faut féliciter Catulle de ce que le progrès des mœurs et l'exemple des poètes alexandrins l'ont obligé à laisser planer un doute sur l'identité de cette femme, qu'il haïssait pour l'avoir trop aimée; dans l'intérêt de sa propre gloire, il a eu raison de faire une exception en faveur de Lesbie. Mais Egnatius, mais Thallus sont, à n'en pas douter, des noms véritables; Sextius [1] est bien le mauvais orateur que nous connaissons; et par conséquent, Suffénus [2], le mauvais poète que nous ne connaissons pas, a bien réellement existé sous ce nom. C'est se faire une idée fausse du caractère de Catulle que de supposer qu'il ait pris des détours pour frapper ses adversaires; personne ne se soucie moins des circonlocutions, des périphrases et des allusions, si ce n'est les anciens iambographes qu'il imite. Lieux, choses et gens, il désigne tout sans ambages; Egnatius et ses amis sont des hommes sans consistance, des débauchés vulgaires, qui vont chercher leurs bonnes fortunes par les rues, «*omnes pusilli et semitarii moechi*». Veut-on savoir où ils se réunissent? C'est dans une taverne qui touche «le neuvième pilier à partir du temple des Dioscures [3]». Ainsi Hipponax, montrant du doigt la demeure d'un ennemi, dans un faubourg d'Éphèse, sa ville natale : «Il habite derrière la ville, au quartier de Smyrna, entre Tracheia et le rivage de Lépra [4].» Thallus, dont les mœurs ne valent pas mieux que celles d'Egnatius, est en outre un voleur; il est à la fois *cinaedus et rapax;* il a dérobé au poète un manteau et des objets de prix : «*Remitte,* lui crie Catulle, *pallium mihi meum, quod involasti* [5].» Ne croirait-on pas entendre Hipponax disant : «Cet homme est un fripon; un soir, tandis que sa victime dormait, il l'a dépouillée [6].» Après l'injure, la menace : «Renvoie-moi mon manteau, dit Catulle, ou sinon je criblerai sans pitié tes côtes délicates de

[1] Catulle, XLIV, 10 et 20. — [2] Catulle, XXII, 1, 10 et 19. — [3] Catulle, XXXVII, 1 et 16. — [4] Hipponax, fragm. 47. — [5] Catulle, XXV, 6. — [6] Hipponax, fragm. 61.

coups de fouets brûlants.» On lit dans un fragment d'Hipponax: «Je te tourmenterai le cœur et tu gémiras sous mes coups, si tu ne me renvoies au plus vite un médimne d'orge[1].» Sufféнus, dont les mauvais vers irritent le goût délicat de Catulle, est un poète plus grossier que le plus grossier des rustres, «*inficeto inficetior rure*[2]». Tel discours de Sextius est un fléau, qu'il faut fuir comme la peste, «*oratio plena veneni et pestilentiae*»; on fera sagement de se tenir en garde contre ses funestes écrits, «*nefaria scripta*[3]». Ainsi le mot propre arrive toujours à sa place, toujours précis et terrible.

Un poète qui porte ainsi à l'ennemi des coups droits en pleine poitrine doit s'attendre à de vigoureuses ripostes; Catulle ne se fait pas d'illusion: il sait à quelles haines il s'expose quand il brave en face les compagnons de plaisir d'Egnatius et de Lesbie. Mais, à lui seul, il les défie tous; on dirait qu'il s'enivre de sa propre colère et qu'il est prêt à la rixe; parce qu'ils sont là, dans cette taverne, assis à la file, cent ou deux cents jeunes sots, croient-ils lui faire peur? «Détrompez-vous, je charbonnerai toute votre façade d'inscriptions infamantes[4].» Voyons Hipponax aux prises avec «le maudit», «le misérable» Bupalos[5]. Ce sculpteur, qui a livré ses traits à la risée publique sous la forme d'une caricature, est lui-même «une statue de pierre», qui n'a ni oreilles pour entendre, ni cervelle pour comprendre[6]. Le poète accouple à son nom celui d'une certaine Arété, sa femme ou sa maîtresse, et les flagelle impitoyablement l'un et l'autre; il raille jusqu'à leur pauvreté; il les montre buvant, faute de coupes, dans une seule et même écuelle, qu'ils se passent à tour de rôle[7]. Comme beaucoup d'esclaves et de gens de la basse classe, ils sont affiliés au culte orgiastique de la Grande mère et ils en-

(1) Hipponax, fragm. 43.
(2) Catulle, XXII, 14.
(3) Catulle, XLIV, 11-12, 18.
(4) Catulle, XXXVII, 1-10.
(5) Hipponax, fragm. 11 et 12.
(6) Hipponax, fragm. 10.
(7) Hipponax, fragm. 38 et 39 avec le commentaire d'Athénée, XI, 395 c.

sorcellent la foule par leur propagande superstitieuse[1]. Hipponax sait, comme Catulle, qu'il court de grands risques; on le menace des étrivières, peut-être de pis encore[2]. Mais lui aussi, il est prêt à tout, même à mettre bas ses vêtements et à faire le coup de poing: «Prenez mes vêtements, s'écrie-t-il, que je crève les yeux à Bupalos; j'ai les deux mains aussi exercées l'une que l'autre et je ne manque pas mon coup[3].» On ne voit guère comment la satire pourrait aller au delà; quand elle est ainsi conçue, ce serait le cas de lui appliquer ce que Tacite dit de l'éloquence de Cassius Severus: «*non pugnat, sed rixatur*[4]». Mais aussi comme ce monde est jeune, sincère et vivant! Nous sommes ici dans l'âge intermédiaire entre Homère et Aristophane; le temps n'est pas bien éloigné où les guerriers s'injuriaient sur le champ de bataille, où Achille, dans le conseil, appelait Agamemnon «roi pesant d'ivresse, œil de chien, cœur de cerf[5]». Hipponax est encore plus près de la comédie attique; il lui prépare les voies, il en a toutes les audaces.

Pas plus qu'Archiloque ou Aristophane, il ne semble avoir été soucieux de respecter la décence, et c'est encore un trait qui le rapproche de Catulle. Les expressions géographiques elles-mêmes prennent chez lui un sens obscène[6]; il se délecte à faire passer sous les yeux du lecteur les courtisanes et leurs mœurs[7]; il a des femmes en général l'opinion la plus défavorable: «Toute femme, dit-il, donne à son mari deux jours de grand bonheur: celui où il l'épouse et celui où il l'enterre[8].» Catulle est d'une nature trop sensible pour partager ce scepticisme railleur, qui rend l'âme invulnérable dans les crises de l'amour malheureux;

(1) Hipponax, fragm. 14; lecture très douteuse.
(2) Hipponax, fragm. 65.
(3) Hipponax, fragm. 83.
(4) Tac., *Dial. de Or.*, 19.
(5) *Il.*, I, 225.
(6) Hipponax, fragm. 68 A.
(7) Hipponax, fragm. 87 et 117.
(8) Hipponax, fragm. 29. Le fragment 72, qui exprime une opinion toute contraire, n'est pas d'Hipponax. Voir les notes de Bergk.

par là il ressemble plutôt à Archiloque. Mais ce qui lui est commun avec Hipponax, c'est la crudité des expressions dont il se sert pour peindre les vices des femmes [1]; la langue de Rabelais elle-même n'aurait pas de quoi les traduire. Ni le Grec, ni le Romain ne témoignent la moindre pitié pour la femme qui tombe. Il nous semble que le poète lui doit au moins le silence, fût-elle parvenue au dernier degré de l'abjection; il le lui doit surtout s'il l'a aimée; il la respectera jusque dans sa honte, ou il se dégradera lui-même. Mais ce sentiment, qu'un de nos poètes a rendu dans des vers immortels, n'a rien d'antique; il a fallu, pour qu'il naquît, le souffle de l'Évangile et l'exemple de Madeleine.

On pourrait peut-être poursuivre plus loin ces rapprochements entre Catulle et les anciens iambographes; il en est au moins un qu'il faut encore signaler ici. Les comparaisons empruntées à la nature sont un des éléments essentiels de la poésie; elles ont chez les écrivains de grande race, surtout chez ceux qui ont créé les principaux genres, ce caractère d'être à la fois simples, fortes et pittoresques. Telles sont celles qu'on peut relever dans les fragments d'Archiloque; elles ont en outre le mérite d'être indiquées d'un trait, avec une nuance de familiarité comique, adaptée au ton général de l'œuvre. Le poète veut-il peindre l'île de Thasos, il dira : « Elle se dresse comme l'échine d'un âne, et des bois sauvages la couronnent [2]. » Ailleurs il montrera une femme, peut-être Néobulé, « tremblante comme une perdrix blottie dans un sillon [3] ». Un de ses adversaires essaie de lui imposer silence, il répond : « Je suis une cigale que tu as prise par l'aile [4]. » On remarquera que ces comparaisons sont toutes empruntées au règne animal; toutes révèlent un observateur pénétrant de la nature. L'aigle est pour Archiloque « l'oiseau à la queue noire [5] ». Il a noté que « la corneille bat des

[1] Hipponax, fragm. 110 et 111. Comparez Catulle, LVIII et LIX.
[2] Archiloque, fragm. 21. Cf. fragm. 97.
[3] Archiloque, fragm. 106.
[4] Et qui n'en crie que plus fort. Archiloque, fragm. 143.
[5] Archiloque, fragm. 110.

ailes en signe de joie, » quand elle a regagné son nid[1]. Cette vérité de la couleur, si frappante dans quelques-unes de ses descriptions[2], ne l'est pas moins dans ces courtes comparaisons, auxquelles une épithète, un adjectif composé, habilement choisis, donnent tant de grâce et de malice. Il n'y en a qu'un petit nombre dans ce qui nous reste d'Hipponax; mais il savait aussi l'effet que la poésie en peut tirer; il disait d'une femme, sans doute de quelque commère d'Éphèse ou de Clazomènes : « Elle vint dans la rue en piaulant comme une chouette[3]. » L'art de Catulle a la même précision piquante, la même hardiesse naïve, par exemple dans ce morceau : « Thallus débauché, plus mou que le poil du lapin, le duvet de l'oie, le fin bout de l'oreille ou la toile de l'araignée; Thallus, plus rapace que les tourbillons de la tempête, ... rends-moi mon manteau que tu m'as volé. . . . . Rends-le-moi, si tu ne veux pas que je te force à sortir de tes habitudes et à t'agiter comme une frêle barque surprise sur la vaste mer par un vent furieux[4]. » Cette dernière comparaison serait, suivant M. Riese, tirée d'Archiloque, parce que les tableaux et les métaphores empruntés à la vie du marin devaient revenir fréquemment dans ses vers[5]; il est difficile de l'affirmer. Ce qui est sûr c'est que Catulle, comme Archiloque, a vécu d'une autre vie que les citadins des grandes villes; ce n'est pas, comme la plupart des Alexandrins, un savant de cabinet; Rome ne l'a pas absorbé tout entier; il a parcouru les champs et les bois, la montagne et la plaine, le lac de Garde et les eaux des Cyclades, avec une imagination toujours fraîche et toujours prête à recevoir de la nature les impressions les plus profondes. De là vient chez lui cette grande richesse d'images neuves et personnelles; il ne les affaiblit pas, comme font en général les poètes de décadence, en les développant laborieuse-

(1) Archiloque, fragm. 102.
(2) Archiloque, fragm. 21 et 54.
(3) Hipponax, fragm. 66.
(4) Catulle, XXV.
(5) Voir, par exemple, Archiloque, fragm. 4 et 54.

ment, une par une; il les présente telles qu'il les a vues, serrées, rapides et lumineuses. Autant que nous en pouvons juger, ce procédé n'est pas celui des derniers iambographes grecs, mais des plus anciens.

Le don de peindre le monde extérieur avec vérité et avec esprit a toujours été particulièrement précieux pour les poètes qui ont écrit des apologues. Archiloque excellait dans ce genre; nous avons de lui plusieurs fragments, qui peuvent donner quelque idée de son talent de fabuliste[1]. Les apologues, dont on y retrouve la trace, appartiennent au fond ésopique; il y en a un autre encore qui peut avoir eu place dans le Margitès d'Homère[2]. Archiloque ne recherchait donc pas ceux qui étaient rares et nouveaux, il ne les empruntait pas à des peuples étrangers; il les prenait autour de lui, parmi les matelots et les soldats. Il est à présumer aussi qu'il les racontait brièvement dans ce style rapide, dédaigneux des accessoires, qui caractérise les petits morceaux attribués par une tradition fort douteuse à l'auteur qu'on appelle Ésope[3]; quelquefois même ils devaient être condensés sous formes de proverbes[4]. Ce ton simple et populaire n'est-il pas absolument celui de Catulle, dans la pièce où il malmène si fort le mauvais poète Suffénus? Ce personnage si élégant, de manières si distinguées, semble, quand il écrit, le plus grossier des rustres, ce qui ne l'empêche pas de s'admirer sans réserve. Hélas! conclut Catulle par un brusque retour sur lui-même, «c'est là l'erreur commune; personne qui ne soit Suffénus en quelque chose. Chacun a reçu quelque défaut en partage, mais de notre besace nous ne voyons pas la poche qui nous pend dans le dos[5].» Quoi de plus discret et de plus adroit que cette allusion à une vieille fable gravée dans toutes les mémoires? La pièce entière prend ainsi un tour philosophique qui

(1) Archiloque, fragm. 39, 86, 89, 90, 91, 118, 131 (et peut-être 107. Voir Bergk sur 131).

(2) Archiloque, fragm. 118.

(3) Voir, par exemple, les fragments d'Archiloque 89 à 91.

(4) Ainsi Archiloque, fragm. 118. Comparez le fragm. 152.

(5) Catulle, XXII, 18 à 21.

lui enlève beaucoup de son venin; du même coup le poète nous amène à lui savoir gré de sa modestie; il évite de se donner l'apparence d'un pédant morose, tourmenté du besoin de régenter ses confrères.

Quand on parle de Catulle, il n'y a pas lieu de chercher bien loin les transitions : il s'en est si peu soucié lui-même! Personne n'a moins reculé devant les oppositions violentes d'idées et d'expressions : on pourrait même dire que la combinaison des contrastes est un des éléments essentiels de sa poétique. Nous venons d'examiner, parmi ses choliambes, les pièces où il semble avoir imité principalement les iambographes anciens : on a vu que ce sont sans exception des satires. Il en reste deux autres, les pièces VIII et XXXI, qui présentent un caractère tout différent [1]. Dans la première, Catulle, abandonné par Lesbie, se fait honte à lui-même de la faiblesse de son cœur, d'où il n'a encore pu chasser l'image de l'infidèle; il se prêche l'oubli et la résignation. On ne voit pas qu'Hipponax ou Ananios aient jamais traité un pareil sujet dans leurs choliambes; et même il y a ici entre les idées et la forme des vers un désaccord complet : l'iambe boiteux, dans sa marche rapide et sautillante, semble mal convenir à un poème grave, où est dépeinte une situation douloureuse, faite pour émouvoir notre pitié. Mais c'était à ces effets imprévus que les Alexandrins devaient une bonne partie de leur succès, c'était aussi ce qui les avait conduits dans l'application des mètres à la plus entière confusion. La pièce VIII n'a rien d'une satire. Il est vrai que Catulle, en adressant à Lesbie un éternel adieu, ne la ménage pas : il lui prédit que sa jeunesse sera bientôt flétrie; ses amants l'abandonneront, ses coquetteries ne séduiront plus personne; alors elle regrettera, mais trop tard, celui qu'elle a dédaigné. Mais on sent bien que le poète n'a pas perdu tout espoir et qu'au fond ces vers si pleins d'amertume sont destinés surtout à faire réfléchir Lesbie et à la lui ramener; on suppose qu'ils ont été composés à la suite des premiers orages

[1] Baumann, *De arte metrica Catulli*, p. v.

qui ont éclaté entre les deux amants; en effet, si on les compare à ceux où Catulle, près de mourir, a lancé les dernières imprécations à sa maîtresse, perdue pour lui sans retour [1], on mesure aussitôt toute la différence. Quel a été le modèle du poète dans ce premier appel à l'infidèle ? Il serait téméraire de vouloir l'indiquer avec précision, d'autant plus que Catulle, comme il lui arrive souvent, peut avoir fondu dans un même tout des souvenirs empruntés à divers auteurs; peut-être pourrait-on trouver dans quelques choliambes d'Hérodas [2] un ton mélancolique et sentencieux, qui ne perce nulle part dans les fragments des *Iambes* de Callimaque, et qui n'est pas sans analogie avec celui que prend ici Catulle. Ce qui est certain, c'est que le goût dominant du morceau est bien celui de l'école alexandrine : on y peut observer cette symétrie savamment variée dont elle faisait tant de cas. La pièce se divise en deux parties à peu près égales, ayant chacune son sujet et son cadre. Dans la première, Catulle s'adresse à lui-même et s'exhorte à la sagesse; il a eu sa part de bonheur, il doit s'en contenter et ne pas chercher à ressaisir ce qui lui échappe : « *De beaux jours*, se dit-il, *ont jadis brillé pour toi.* » Ce vers revient à la fin de la stance avec un léger changement, qui semble indiquer que le poète, s'étant raisonné, est enfin maître de sa passion : « *Oui, vraiment, de beaux jours ont brillé pour toi.* » La seconde partie s'adresse à Lesbie; mais elle est précédée d'un vers où Catulle se parle encore à lui-même; c'est à la fois une transition et un refrain, que nous retrouverons quelque peu modifié au bout du morceau : « *Courage, Catulle, souffre avec constance.* »

La composition de la pièce XXXI est plus simple : la pensée y suit son cours pour ainsi dire en ligne droite. Pourtant l'inspiration y est bien puisée à la même source que dans la pièce précédente. Catulle vient d'accomplir un voyage en Bithynie à la suite du préteur Memmius; il rentre dans sa maison de Sirmio, sur les bords du lac de Garde, avec le regret d'avoir servi, sans

[1] Catulle, XI et LVIII.

[2] Hérodas, fragm. 1, 4, 5, 6 et 7 (Bergk).

profit pour sa fortune, un maître égoïste et avare. En retrouvant ces lieux riants, qui lui sont si chers, il éprouve un sentiment de joie profonde : c'est celui d'Ulysse revoyant la fumée d'Ithaque. Mais il s'y mêle un autre sentiment plus moderne : le poète n'est pas seulement touché à la vue d'un paysage qui lui est familier depuis l'enfance, il goûte encore cette jouissance intime que la solitude et l'apaisement subit des passions procurent à l'âme repliée sur elle-même, au milieu d'une belle et tranquille campagne. Catulle voit la nature comme Archiloque, mais il la voit aussi comme Théocrite. En revenant à Sirmio, il s'écrie : « Y a-t-il un bonheur comparable à la paix dont jouit notre âme, lorsqu'elle a déposé son fardeau, lorsque, fatigués d'un lointain voyage, nous revoyons nos Lares, et que nous retrouvons sur notre lit un repos longtemps souhaité ? » Ce plaisir du retour est l'unique compensation qu'il ait reçue pour le payer de ses peines; mais il se déclare à ce prix suffisamment dédommagé. La nature a pour lui un autre avantage que de lui offrir de grands spectacles : il sait qu'au bord du lac de Garde et dans les monts de la campagne romaine [1], il a une retraite toujours assurée, un abri contre les agitations et les tracas du monde; quand il lui a fallu subir les mauvais discours de l'orateur Sextius, quand sa santé est altérée, il court à sa villa de Tibur pour y réparer les forces de son esprit et de son corps. Aussi il ne doute pas que cette nature bienfaisante ait une âme qui vibre à l'unisson de la sienne. « Salut, dit-il, belle Sirmio ! réjouis-toi du retour de ton maître, et vous aussi, réjouissez-vous, ondes du lac qu'entoura jadis un peuple lydien. Que ma demeure me rie de tous côtés ! » Ainsi Virgile représentera les lauriers et les bruyères prenant part aux douleurs de Gallus; en le voyant couché au pied d'un roc solitaire, les pins mêmes du Ménade et les rochers glacés du Lycée lui ont donné des pleurs [2]. Dans tous les âges de l'antiquité, les poètes ont prêté une âme à la nature; ce sont les plus anciens qui ont créé l'anthropomorphisme. Mais

[1] Catulle, XLIV, 1 à 7.
[2] Virg., *Ecl.*, X, 13.

il y a ici un sentiment délicat, qui est plus nouveau. Nous n'avons plus sous les yeux, comme dans Homère, un homme favorisé spécialement par une divinité, qui partage ses plaisirs et ses peines : tous les êtres qui l'entourent, même ceux qui paraissent les moins sensibles, lui témoignent la même tendresse, uniquement parce qu'ils ont l'habitude de le voir, parce qu'ils sont ses compagnons de chaque jour et en quelque sorte une partie de sa vie; le poète les anime sans les personnifier; il ne croit pas nécessaire de les élever au rang de la divinité pour les rendre capables de sentiment. Cette sympathie universelle, que l'homme croit trouver autour de lui dans la nature et qui n'est au fond qu'un reflet de sa propre vie, jeté par lui sur toutes choses, n'a pu être imaginée qu'assez tard; pour qu'il la supposât possible, il a fallu d'abord qu'il oubliât les terreurs instinctives que lui avaient causées, dans les premiers âges du monde, les forces mystérieuses, dont sa faiblesse est à tout moment menacée; il lui a fallu non seulement réfléchir, mais philosopher; il a fallu que le progrès des mœurs, en attendrissant son cœur, lui fît de cette sympathie un besoin; il a fallu enfin que la vie des grandes villes lui causât la lassitude et le dégoût de ses semblables. Toutes ces conditions ne se sont trouvées réunies chez les Grecs qu'à partir du temps d'Alexandre; sans cet heureux concours, Théocrite et sa longue postérité n'auraient jamais paru, nous n'aurions probablement pas cette charmante pièce de Catulle sur Sirmio, aussi personnelle, aussi vivante que pas une de ses satires iambiques, mais plus calme, plus conforme au goût moderne, et donnant encore, au milieu de tant de violentes diatribes, cette impression de détente que le poète éprouvait en rentrant dans sa maison du lac de Garde.

Si maintenant nous embrassons d'un coup d'œil tous les choliambes que Catulle a écrits et si nous examinons comment il entend la métrique du genre, nous verrons que dans chaque pièce il s'est astreint à une forme plus rigoureuse que ne semblent l'avoir fait les iambographes anciens. Ses choliambes l'emportent par leur pureté sur ceux d'Hipponax, comme ses trimètres sur

ceux d'Archiloque. Ici encore il se montre plus difficile que le créateur du mètre dont il se sert [1]. Hipponax admettait à certains pieds le remplacement de l'iambe par le tribraque et le dactyle. Les poèmes choliambiques de Catulle se composent, au total, de cent dix-huit vers; or on n'y rencontre que deux fois le dactyle [2] et une fois le tribraque [3] à la place de l'iambe; Matius au contraire, son prédécesseur, s'est permis deux tribraques et un dactyle dans les quinze vers qui subsistent de son œuvre [4]. Il nous reste de Callimaque un trop petit nombre de choliambes pour que l'on puisse affirmer que c'est lui qui a donné à Catulle l'exemple de cette sévérité dans la forme métrique. Mais il est remarquable que là même où Catulle rappelle Hipponax par l'âpreté et l'extrême hardiesse de son langage, il s'impose, dans la versification, des règles plus étroites que son modèle; en donnant à ses compatriotes le type du choliambe, il veut dépasser par sa correction non seulement ses prédécesseurs latins, mais même les classiques grecs; on peut considérer comme vraisemblable que l'école alexandrine lui en a suggéré l'idée [5].

[1] Baumann, *l. c.*, p. v.

[2] Catulle, XXXVII, 5 et LIX, 3.

[3] Catulle, XXII, 19.

[4] *Fragmenta poetarum romanorum* (éd. Baehrens, 1886), Matius, fragm. 9, vers 2; fragm. 12, vers 1; fragm. 17. Les leçons adoptées par Baehrens changent un peu le résultat auquel est arrivé Baumann (1881), d'après Luc. Müller, édition de Catulle, fragments de Matius.

[5] On pourrait faire l'épreuve en comparant aux choliambes de Catulle ceux d'Hérodas, qui viennent d'être découverts, et que Baumann ne connaissait pas encore. Il faudrait commencer par dresser une statistique exacte pour les choliambes du mimographe; mais peut-être y aurait-il lieu de tenir compte de la différence des genres auxquels l'auteur grec et l'auteur latin ont appliqué le même mètre.

CHAPITRE II.

LES POÈMES MÉLIQUES.

I

Dans l'œuvre des Alexandrins, la poésie mélique est, avec leur théâtre, ce qui nous est le moins connu[1]. Si nous exceptons les hymnes de Callimaque et les morceaux de genre indécis, écrits en hexamètres ou en pentamètres dactyliques, qui participent plus ou moins du lyrisme, ce qui reste est bien peu de chose. Serait-il donc vrai que les Alexandrins ont été impuissants à rajeunir la poésie mélique et qu'ils se sont volontairement abstenus de le tenter? N'ont-ils rien produit qui leur fasse plus d'honneur que les exercices puérils de Castorion et de Simmias? Si les tours de force de ces versificateurs résument tout l'art de l'école, il est inutile de chercher quels modèles elle a pu fournir aux odes de Catulle; nous n'aurons pas besoin d'aller plus loin et nous devrons conclure qu'en ce genre il a tout emprunté aux maîtres les plus anciens. S'il en est autrement, nous devrons retrouver ici, comme dans les *Iambes*, un mélange étroit des deux littératures. Personne ne conteste qu'après Pindare et Bacchylide, la poésie mélique des Grecs ait subi une brusque interruption; elle passe alors dans les chœurs de la tragédie et de la comédie; si elle ne cesse pas entièrement d'être cultivée comme un genre distinct, c'est au moins là, dans les chefs-d'œuvre de Sophocle et d'Aristophane, qu'il faut désormais l'aller chercher.

(1) Voir Couat, *Poés. alex.*, p. 191 et suiv. : *La poésie lyrique*. Le jugement de M. Couat me paraît un peu sommaire et j'essaie d'y apporter ici une correction. Voir Susemihl, *Gesch. der Griech. Litt. in der Alex. Zeit.*, I, p. 174. II, p. 517.

Mais l'intervalle qui sépare Catulle des classiques du lyrisme n'a-t-il été rempli par aucun poète qui pût lui paraître digne d'être lu et imité? Réservons la pièce sur Attis[1], qui est écrite dans le mètre galliambique et provient manifestement d'une source alexandrine; il reste encore dans son recueil six pièces[2], formant un total de plus de trois cents vers, dont les mètres peuvent avoir été empruntés aussi bien à l'ancienne école qu'à la nouvelle. Nous avons donc à nous demander s'il a fait ici une exception à son habitude constante et s'il s'est borné à suivre des poètes reçus dans le *canon* au rang des classiques. Remarquons cependant qu'il suffit d'énoncer cette opinion pour en sentir l'invraisemblance : si Catulle n'avait pas eu devant les yeux ou dans la mémoire, en écrivant ses poèmes méliques, quelques productions récentes de la littérature grecque, ils formeraient au milieu de ses œuvres une catégorie d'un caractère unique, qu'il faudrait distinguer de tout le reste. Mais comment échapper à cette conclusion, s'il est prouvé qu'il n'y avait chez les Alexandrins aucun modèle qui pût le tenter?

L'ère nouvelle, qui s'était ouverte pour les Grecs au temps d'Alexandre par la chute de la liberté, n'était guère favorable à la grande poésie lyrique; l'abaissement général des esprits ne permettait plus d'espérer que Pindare eût des successeurs. Mais on ne voit pas pourquoi l'ode légère, celle d'Alcée, de Sapho et d'Anacréon, n'aurait pas profité de ce mouvement heureux et fécond, qui poussait les lettrés des cours helléniques à restaurer, en les modifiant, les anciens genres déchus. C'était un adage cher à Callimaque qu'« un gros livre est un gros fléau[3] ». Comment n'eût-il pas prisé l'élégante brièveté de l'ode légère? et comment cette ère alexandrine, qui est par excellence celle de la poésie érotique, n'aurait-elle pas eu un culte pour les écrivains antérieurs, chez qui elle trouvait les passions de l'amour dépeintes avec une grâce et une sensibilité exquises? Il semble, au

(1) Catulle, LXIII.
(2) Catulle, XI, XVII, XXX, XXXIV, LI, LXI.
(3) Callimaque, fragm. 359.

contraire, qu'aucun genre ne devait l'attirer davantage. Si l'on parcourt les épigrammes de l'Anthologie grecque, où Théocrite, Léonidas de Tarente, Dioscoride, Posidippe, Antipater de Sidon apprécient les maîtres de l'ode légère[1], on ne saisit nulle part ces divergences que nous avons constatées à propos d'Archiloque et d'Hipponax : c'est partout le même concert d'admiration et d'entière sympathie. Mais nous pouvons faire appel à des témoignages encore plus positifs. Les trois dernières pièces du recueil de Théocrite[2] sont une imitation évidente d'Alcée; elles rappellent non seulement les mètres, mais même le dialecte de l'original; dans la charmante pièce intitulée *La quenouille*[3], et dans celle qui termine le recueil[4], Théocrite a adopté, comme l'a fait Catulle dans sa pièce XXX, le vers alcaïque de seize syllabes; son maître et son ami, Asclépiade de Samos[5], lui en avait donné l'exemple, car ce vers est souvent appelé le *grand asclépiade;* Callimaque[6] et Phalaecus[7] l'avaient aussi employé. Ces trois pièces de Théocrite n'ont rien de commun avec la poésie bucolique : ce sont de véritables odes; les deux dernières chantent ces passions équivoques, mitoyennes entre l'amour et l'amitié, auxquelles Alcée avait fait dans ses vers une très large place. Il suffit de nommer le faux Anacréon pour rappeler que les essais des Alexandrins dans la poésie mélique n'ont pas été sans grâce. Si l'on retire à Théocrite et à Bion le petit poème *sur la mort d'Adonis*[8], on ne peut guère refuser d'y voir une production d'un de leurs contemporains. Qu'y a-t-il dans le recueil des pièces apocryphes attribuées à Anacréon[9] qui doive être attribué à l'âge des Ptolémées? On ne sait. Mais on admet

[1] *Anthol. Pal.*, VII, 14, 23, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 407; IX, 66, 599; XVI, 306, 307. *Appendix* (Cougny), III, 77.

[2] Théocr. (2e édit. de Fritzsche, 1870), XXVIII, XXIX et XXX.

[3] *Ibid.*, XXVIII.

[4] *Ibid.*, XXX.

[5] Théocr., VII, 40 avec la note de Fritzsche.

[6] *Anthol. Pal.*, XIII, 10.

[7] Mar. Vict., 2598.

[8] Théocr., éd. Fritzsche, p. 290.

[9] Bergk, *Lyr. græci; Anacreontea.* Denis (Jacques), *Pseudo-Anacréon* dans le

en général que quelques pièces au moins peuvent dater de cette époque; elles constituent le fond le plus ancien et comme le premier noyau, autour duquel sont venus successivement se grouper, jusqu'à l'époque byzantine, de nombreux poèmes du même genre. C'est donc aux Alexandrins qu'il faut faire remonter l'origine de cette œuvre, qui a pendant si longtemps trompé le goût moderne[1]. N'oublions pas que le faux Anacréon, dont les premiers ils ont esquissé l'image, passait naguère encore pour le vrai; dans notre siècle même, il a eu assurément plus de lecteurs qu'Aratus ou Apollonius de Rhodes; il a même eu des dévots, et on pourrait suivre pas à pas la trace profonde qu'il a laissée dans notre poésie légère. Nous voyons moins clairement ce que les Alexandrins doivent à Sapho, quoique Théocrite ne se fasse pas faute de lui emprunter çà et là des idées et des images[2], devançant Catulle dans l'imitation de certains morceaux frappants entre tous[3]. Il semble bien que les Alexandrins doivent être rendus responsables en grande partie des fables qui ont terni la réputation de la Lesbienne; s'ils ne les ont pas inventées, au moins ont-ils contribué à les accréditer. Hermésianax[4] commet, en parlant d'elle, un anachronisme grossier : il prétend qu'Alcée, dans la passion qu'elle lui inspira, eut pour rival Anacréon, lequel n'était pas encore au monde; cette erreur, qui vient probablement d'un texte mal interprété, nous porte à douter qu'Hermésianax ait lu avec beaucoup d'intelligence et de profit les ouvrages de Sapho; mais il ne faut pas trop se hâter non plus d'en conclure qu'elle était alors dédaignée par les gens de goût : ce que nous avons perdu de l'œuvre des Alexandrins est trop considérable, pour que nous puissions toujours les juger sans hé-

Bull. de la fac. des lettres de Caen, 1885, p. 196. M. Denis apprécie le pseudo-Anacréon avec une sévérité que je ne puis approuver sans réserves.

[1] Voir, par exemple, la pièce 3 avec les notes de Bergk; elle est citée par Aulu-Gelle, XIX, 9.

[2] Sapho, fragm. 105. Théocr., XVIII, 49.

[3] Voir Sapho, fragm. 2; Théocr., II, 106, 110. Cf. Catulle, LI, 6.

[4] Dans Athénée, XIII, p. 598 B. Cf. Croiset (Alfr.), *Hist. de la litt. gr.*, t. II, p. 231, note 6.

sitation. Quelques critiques anciens attribuaient à Théocrite des poésies méliques [1], qui paraissent distinctes de ses idylles [2]; on en avait aussi de Callimaque [3]; quelques fragments de ce poète, qui nous sont parvenus, doivent se rapporter à un ouvrage où il chantait l'amour dans des vers de mesure variée [4]. Personne parmi les Alexandrins ne s'appliqua avec plus de curiosité à l'étude des mètres; il n'y en avait aucun, paraît-il, dont ses ouvrages n'offrissent quelque exemple [5]. Il est difficile de croire que les mélodies de Sapho l'aient laissé indifférent.

Si le temps ne nous avait pas dérobé toute cette littérature, nous y retrouverions sans doute les mignardises dont l'école a enjolivé ses élégies et ses épigrammes; c'est elle qui a la première représenté l'Amour sous les traits d'un enfant ailé, insinuant et espiègle, joignant à une expérience consommée toutes les grâces du premier âge. Le fils d'Aphrodite a désormais une foule de petits compagnons, conçus à son image, charmant essaim, rieur et perfide, qui vole à côté de la mère et du fils pour les assister dans leurs entreprises. L'auteur de la pièce *sur la mort d'Adonis* n'a garde de les oublier: « Cythérée, quand elle vit Adonis étendu mort, les cheveux épars et le visage décoloré, ordonna aux Amours de lui amener le sanglier. Les enfants ailés parcoururent promptement la forêt et, ayant trouvé le monstre affreux, ils le lièrent et le garrottèrent. L'un, le tenant attaché avec une corde, le traînait captif, un autre le chassait par derrière en le frappant avec son arc. » Mais le sanglier ayant fait amende honorable, « Cypris eut pitié de lui; elle dit aux Amours de détacher ses liens, et depuis ce temps il la suivait [6] ». Cette pièce anacréontique, malgré la grâce du tableau, est déjà loin d'Anacréon; ce qu'on peut encore saisir dans ces rares débris, c'est l'effort du poète pour

[1] Suid., Θεόκριτος.

[2] Couat, *Poés. Alex.*, p. 396, note 1. Susemihl, I, p. 211, note 42.

[3] Suid., Καλλίμαχος.

[4] Schneider, *Callimachea*, II, p. 18, 19, 169 et fragm. 116, 118, 191. Susemihl, I, p. 364, note 71 *b*.

[5] Suid., Καλλίμαχος.

[6] Théocrite, édit. Fritzsche, XXXV, 1 et suiv.

rajeunir, par le réalisme de certains détails empruntés à la vie familière, un thème rebattu. Tant que ce réalisme n'est ni bas, ni trivial, il faudrait être bien sévère pour le condamner; l'observation de la nature est la grande source où la poésie doit se retremper; mais ici l'effort est quelquefois un peu apparent; ce n'est plus la sincérité du grand art; il y a là, dans les époques de décadence, une fatalité contre laquelle le talent le mieux inspiré vient échouer. Le réalisme, même lorsqu'il ne nous révolte pas par sa grossièreté, s'écarte encore de la tradition des maîtres, s'il n'est qu'une forme de la recherche. Le petit Cupidon qui chasse devant lui le sanglier, «en le frappant par derrière avec son arc», est-il plus mièvre ou plus rustique? On serait fort en peine de le décider. Néanmoins la décadence de la poésie grecque est encore digne de la Grèce; on rencontre toujours çà et là, jusque dans ces vers d'un goût si précieux, le trait juste et pittoresque, relevé parfois d'une pointe de malice. Callimaque représentera, par exemple, dans une pièce anacréontique, «une enfant que ses parents tiennent recluse et qui, disent-ils, déteste plus que la mort les entretiens amoureux [1]». C'est dans le même esprit que Théocrite modifie les poètes lyriques qu'il imite. S'il décrit, après Sapho, les effets physiques produits par une violente passion, il fera dire à une amante : «Quand je le vis franchissant d'un pied léger le seuil de la porte, je devins plus froide que la neige, tandis que de mon front dégouttait la sueur, abondante comme la rosée du matin; mes lèvres immobiles se refusaient aux paroles..... » Et le poète ajoute à son modèle : «*Je n'aurais pu proférer même les sons inarticulés que font entendre les enfants, quand ils appellent leur mère pendant le sommeil* [2].» Ailleurs, dans une pièce où il s'inspire d'Alcée, Théocrite prête ce langage à un amoureux sur le retour, adressant de tendres reproches à une personne qui le dédaigne : «Toi aussi, souviens-toi qu'hier tu étais plus jeune qu'aujourd'hui et que nous devenons vieux et ridés *en moins de temps qu'il ne t'en faut pour cracher quand tu*

[1] Callimaque, fragm. 118.
[2] Théocr., II, 106 et suiv. (traduction de M. Jules Girard).

m'aperçois... Si tu laisses le vent emporter mes paroles et si tu dis au fond de ton cœur : « Mon cher, ta morale m'ennuie », moi, qui maintenant irais volontiers chercher pour toi les pommes d'or, moi qui pour toi irais trouver Cerbère, le gardien des âmes, alors, quand j'aurai cessé d'éprouver cet amour qui me fait tant souffrir, tu auras beau m'appeler, *ta voix ne me fera même pas venir sur la porte de la cour* (1). »

Qu'on lise maintenant les beaux vers où Catulle décrit sa passion naissante (2). Combien il est plus près de Sapho! Ce n'est pas autour de lui, dans de petites scènes curieusement observées, qu'il cherche la vérité, mais en lui-même et en lui seul. Nulle part peut-être il n'est plus vrai, plus humain et plus simple; nulle part aussi il n'est plus semblable à lui-même que dans ces strophes, auxquelles Sapho a donné le mouvement et pour ainsi dire le premier élan : « Il me semble être l'égal d'un dieu, il me semble, si je puis dire, surpasser les dieux, celui qui, sans cesse assis en face de toi, te contemple et entend ton doux rire; hélas! ce bonheur m'a ravi l'usage de mes sens. Dès que je t'aperçois, Lesbie, je ne suis plus maître de moi-même, ma langue est enchaînée, une flamme subtile se glisse dans mes membres, les oreilles me tintent, mes yeux se couvrent d'un voile de ténèbres..... L'oisiveté, Catulle, t'est funeste, l'oisiveté fait ta joie et ton orgueil, l'oisiveté, qui a perdu avant toi tant de rois et de villes florissantes. » Il est singulier qu'on ait pensé à détacher cette dernière strophe, comme si elle provenait d'un autre poème, d'où les copistes l'auraient maladroitement séparée. Tout au plus peut-on admettre ici une lacune. Mais comment ne pas voir (sans parler d'autres raisons aussi fortes) que cette réflexion du poète est la conclusion même de toute la pièce et fait l'originalité de l'imitation? Catulle n'est pas un écolier qui traduit froidement, en manière d'exercice, un morceau classique; c'est un homme, en même temps qu'un amant passionné, et un homme tel que le conçoivent les Romains. Lesbie n'est point une de ces pâles

(1) Théocr., XXIX, 27, 28, 35.
(2) Catulle, LI.

figures, plus ou moins imaginaires, à qui de langoureux poètes adressaient de savantes banalités; c'est une femme ardente et coquette, que son amant a jugée dès le premier jour et dont il subit le joug en gémissant. Si l'on se pénètre de cette idée, on n'a pas besoin de recourir à de longues explications pour rendre compte des libertés que Catulle a prises avec le texte grec. « Près de toi, dit Sapho, mon cœur se fond dans ma poitrine. » Catulle remplace ainsi cette phrase : « Hélas! ce bonheur m'a ravi l'usage de mes sens. Dès que je t'aperçois, je ne suis plus maître de moi-même. . . . . [1]. » Est-ce là affaiblir la pensée, comme on l'a prétendu [2]? Non, mais c'est la présenter autrement, parce que le sentiment qui inspire l'ode entière est propre à l'auteur. Ces mots qu'il substitue à ceux du modèle accusent l'unité du poème; ils rattachent le début à la fin; Catulle y a enfermé le secret de son cœur. Chez Sapho, cette admirable description n'était probablement qu'un hommage rendu aux charmes de la personne aimée; chez Catulle, c'est aussi un cri de souffrance, et presque de colère; il gémit sur lui-même. Comment ne gémirait-il pas, lui fait pour l'action, pour cette vie libre et bien remplie, qui seule attire l'estime et la considération? Lorsque la passion en vient à absorber toutes les facultés d'un homme, c'est aux yeux des Romains la dégradation et le commencement de la ruine [3]. L'ode de Catulle est avant tout la révolte d'une âme fière; mais, pour une Lesbie, l'hommage qu'elle en recueille indirectement est plus précieux encore que le simple et touchant aveu modulé par Sapho. Les femmes n'apprécient que les sacrifices qui leur coûteraient beaucoup à elles-mêmes si elles étaient hommes; toute Romaine est une Cornélie, ou une Clodia : si elle a le cœur haut placé, elle voudra que celui qui l'aime agisse et lutte en citoyen; elle se fera gloire de l'en détourner, si elle est une coquette. Ainsi

[1] Le vers qui termine la strophe est perdu; mais le sens général n'est pas douteux.

[2] Ellis.

[3] Voir les rapprochements et les réflexions très justes de Naudet et de Riese sur cette strophe.

Sapho, Théocrite et Catulle peignent le même amour violent, irrésistible, qui s'empare de l'être tout entier; il semble que rien ne soit moins variable; et cependant chacun d'eux nous donne une impression différente. Chez Sapho, « la passion parle toute pure »; chez Théocrite, elle s'analyse elle-même avec complaisance et ingéniosité; chez Catulle, elle s'analyse aussi, mais pour se combattre, et cette lutte n'est pas moins émouvante que la grande simplicité de Sapho. Théocrite est ici inférieur aux deux poètes entre lesquels il a vécu; Catulle, comme il lui arrive souvent, dépasse les Alexandrins. Il est vrai qu'en rivalisant avec eux pour se rapprocher d'un auteur plus ancien, il était déjà servi par un double avantage qui leur avait manqué, celui d'écrire dans une langue différente de celle du modèle, et toute neuve encore. On est quelquefois étonné de voir chez Théocrite qu'un tableau, qui s'annonçait comme une grande composition aux lignes imposantes, finit par devenir sous sa main un tableau de genre. Catulle échappe à ce défaut par la sincérité de son talent, mais aussi parce qu'il n'est pas tourmenté du besoin de trouver de nouveaux mots pour exprimer ses idées; Théocrite au contraire, imitant Sapho, est vaincu d'avance, s'il ne parvient à ajouter une image, une métaphore inédite; et comme, dans le genre simple, toutes sont épuisées, force lui est bien de les chercher ailleurs.

La pièce LI date des premiers temps de la liaison de Catulle avec Lesbie; la pièce XI en marque la fin. Toute l'histoire de son amour tient entre les deux : ce sont les seules, dans le recueil, qui soient écrites en strophes saphiques. Le poète emprunte la lyre de Sapho pour chanter ses premières joies et sa suprême douleur; la dernière strophe qui s'échappe de sa voix brisée avait déjà résonné tristement sur les lèvres de la Lesbienne. Il a chargé deux de ses amis, Furius et Aurelius, de porter de sa part un ironique adieu à son indigne maîtresse; les sentiments les plus divers bouillonnent à la fois dans son cœur, au moment où il leur confie ce pénible message : le mépris, la haine, le désespoir, le regret d'avoir perdu sa vie, la jalousie, et par-dessus

tout l'amour, qu'on sent encore d'autant plus vivant en lui, qu'il célèbre plus violemment la rupture définitive. Mais il est assez maître de lui pour se souvenir encore des Alexandrins au milieu de cette terrible crise; ses deux sources ordinaires d'inspiration s'unissent ici sans se confondre et il en résulte un contraste inattendu, qui produit le plus grand effet. Sur les six strophes dont se compose le morceau, les trois premières sont parfaitement calmes; elles ne contiennent pas un mot qui pourrait faire soupçonner que le poète pense à son malheur et à celle qui l'a causé; ses deux amis sont prêts, disent-ils, à la suivre au bout du monde; il exprime cette idée sous la forme d'une énumération géographique toute pleine de noms sonores, à l'exemple de celles que les Alexandrins se plaisaient à introduire dans leurs savantes compositions. Puis soudain, au moment où l'on pouvait croire que son esprit est entièrement libre et dégagé de tout souci, le coup de foudre éclate, les mots les plus vibrants se précipitent les uns sur les autres comme autant de traits enflammés. Enfin l'apaisement se fait de nouveau; mais, par une image charmante qu'il doit à Sapho[1], Catulle nous montre son amour flétri à tout jamais, et ce spectacle est plus triste encore que celui de sa colère : «Par la faute de cette femme, mon amour est brisé, comme au bord de la prairie la fleur que la charrue a touchée en passant.»

La destinée de Catulle fut celle qui attend d'ordinaire les natures ardentes et sensibles : il a souffert non seulement dans ses amours, mais aussi dans ses amitiés. La pièce XXX est adressée à un certain Alfénus, qui, après avoir beaucoup contribué à engager le poète dans sa fatale liaison avec Lesbie, semblait l'abandonner depuis que le malheur l'avait frappé. Le ton est celui du reproche, mais Catulle s'abstient de tout mot blessant; il donne à ses plaintes un tour grave et sentencieux; au fond de son cœur ulcéré, le sentiment religieux se réveille, et c'est au nom des dieux, vengeurs du parjure, qu'il cherche à faire rougir

[1] Sapho, fragm. 94.

son infidèle ami. L'expression a ici la beauté toute nue des anciens modèles; aussi n'est-il guère douteux que c'est encore le souffle de Sapho qui traverse cette ode. Catulle emploie le grand asclépiade, mètre dans lequel elle avait écrit tout son troisième livre [1]; on suppose même que la pièce à Alfénus devait être divisée en distiques comme l'original grec [2]. M. Ellis pense que Catulle a pu avoir quelque réminiscence de certaines scolies, où Praxilla avait adopté la même forme métrique. L'idée générale du morceau a été si souvent développée par les poètes grecs, qu'on ne saurait préciser, et le plus sûr est encore de s'en tenir à l'hypothèse que Catulle a imité Sapho pour la pensée comme pour le mètre. Il y avait certainement dans le recueil de la Lesbienne plusieurs odes, où elle peignait avec toute la vigueur de son mâle génie les peines de l'amitié : elle fut liée par des sentiments fort tendres avec un groupe de jeunes femmes, dont plusieurs étaient ses disciples et dont les noms revenaient souvent dans ses vers : telles étaient Atthis, Gyrinno et Anaktoria. Ces relations furent souvent traversées d'orages; Horace devait avoir dans la mémoire quelques pièces analogues à celle de Catulle, lorsqu'il parle «des plaintes qu'arrachaient à Sapho les jeunes femmes de Lesbos [3] ». Il est vrai que le langage de l'amitié, dans ces chefs-d'œuvre perdus, ressemblait fort à celui de l'amour [4]; mais il n'en restait pas moins grave et noble; il y a, dans les fragments mêmes de Sapho, telle maxime sur l'amitié [5], que Catulle aurait pu appliquer à Alfénus. Remarquons du reste que les vers fameux qu'il a imités au début de la pièce LI avaient été adressés par Sapho à une de ses compagnes [6]; s'il exprimait sa brûlante passion dans les termes mêmes qui avaient servi à

(1) Bergk, *Poetae lyrici graeci*, en tête des fragments de Sapho.

(2) Hypothèse de Lachmann suivie par plusieurs éditeurs.

(3) Horace, *Odes* II, XIII, 24 : «*Aeoliis fidibus querentem Sappho puellis de popularibus.*»

(4) Sapho, fragm. 2, 33, 34, 41. Voir Croiset (Alf.), *Hist. de la litt. gr.*, t. II, p. 233, 236.

(5) Sapho, fragm. 148.

(6) Sapho, fragm. 2; voir le vers 14.

une femme pour célébrer une autre femme, à plus forte raison devait-il lui demander des traits propres à peindre l'amitié qu'éprouvent l'une pour l'autre deux personnes du même sexe : cette pensée était beaucoup plus naturelle que la première.

Catulle déclare le goût particulier que lui inspire Sapho en choisissant, pour cacher le véritable nom de la femme qu'il chante, le pseudonyme de Lesbie : sa maîtresse unit à la beauté des traits toutes les grâces de l'esprit, comme ces Lesbiennes du temps jadis, chœur charmant que les vers de Sapho ont immortalisé. Veut-il louer une jeune Romaine instruite autant qu'aimable? il la compare à Sapho [1]. En voyant comment il a reproduit lui-même ce modèle préféré, nous pouvons nous faire une idée assez exacte de la méthode qu'il a suivie dans ses imitations. La pièce LI, notamment, une de celles où nous pouvons le mieux saisir les rapports de la copie avec l'original, ne permet aucun doute à cet égard. Si on la rapproche des strophes de Sapho qui nous ont été conservées, on ne peut soutenir qu'elle en soit simplement la traduction. Il faut, il est vrai, admettre que rien ne s'est perdu dans l'ode du poète latin et que rien n'y a été ajouté; mais, s'il en est ainsi, on doit reconnaître qu'il ne se fait pas l'esclave de son modèle; après la troisième strophe, il laisse de côté celle où Sapho continuait ainsi : « Je ruisselle de sueur, un tremblement me saisit tout entière; ma couleur ressemble à celle de l'herbe et il me semble que je suis près de mourir. » Il remplace cette description par la réflexion si personnelle et si caractéristique sur l'oisiveté honteuse qui le perd. Dans les strophes mêmes qu'il imite, il s'en faut de beaucoup qu'il se condamne à abdiquer sa liberté : ici il ajoute un vers entier [2]; là, un verbe ou un adverbe [3]; ailleurs il retranche un membre de phrase [4]. Les éditeurs modernes qui l'en blâment [5] s'attri-

[1] Catulle, XXXV, 16.
[2] Vers 2 : *Ille, si fas est, superare divos...*
[3] Vers 3 : *identidem*; vers 4 : *spectat.*
[4] Πλασίον ἀδὺ φωνείσας.
[5] Ellis.

buent le même rôle que ces adversaires de Térence, qui lui reprochaient de ne pas traduire Ménandre vers par vers et mot pour mot. A force de répéter que la littérature latine est née et a vécu de l'imitation des Grecs, on en vient à s'étonner qu'elle ne se résigne pas à une soumission aveugle; on lui dirait volontiers qu'« elle n'est qu'une esclave et ne doit qu'obéir »; on lui demande une fidélité, qu'on qualifierait d'un tout autre nom, si on la rencontrait chez un de nos contemporains. La poésie lyrique est justement celle où il est le plus difficile de se borner à une traduction littérale, parce que c'est celle qui fait la plus large part à la personne du poète, à ses sentiments, à ses goûts, à son humeur du jour et du moment. Après avoir commencé comme Sapho : « Il me semble être l'égal d'un dieu », Catulle ajoute : « Il me semble, si je puis dire, surpasser les dieux. » Dans sa fougue, il dépasse la pensée de Sapho, et comme l'expression, aux yeux d'un Romain, contient une impiété, il l'atténue par une correction, qui doit détourner de lui et de son amour la colère céleste. Il ne parle pas de « la douce voix » de celle qu'il aime; savons-nous si l'omission n'est pas calculée? Peut-être eût-il défrayé la malignité publique en prêtant à sa maîtresse un attrait qu'elle n'avait pas. A propos de ce membre de phrase :

Qui sedens adversus *identidem* te
Spectat et audit
Dulce ridentem, *misero quod omnis*
Eripit sensus mihi,

on peut observer qu'il n'y a rien dans l'original qui corresponde aux mots transcrits ici en italiques; mais ils ne sont nullement parasites, car ils renforcent le sens, ils accusent l'idée maîtresse du morceau et ils annoncent la dernière strophe. Pour un Romain, rester assis, *sedere*, c'est mener une vie de femme; Hercule filant aux pieds d'Omphale est seul plus dégradé qu'un homme qui passe ses journées assis en face de celle qu'il aime. Catulle se complaît à étaler sa honte pour donner une idée plus forte de sa passion; parmi ces mots qu'il introduit dans la

strophe, *identidem, spectat* et *misero,* il n'y en a pas un qui soit à regretter; ils nous préparent au triste retour que le poète fait, à la fin de la pièce, sur son désœuvrement et sa lâcheté; même en tenant compte des nécessités du vers, il aurait pu aisément, s'il l'avait voulu, serrer de plus près l'original, il lui aurait été facile, par exemple, de conserver l'*ἀδὺ φωνείσας*; il n'avait qu'à ne pas suppléer *identidem spectat;* le *dulce loquentem* d'Horace[1] lui fournissait le vers adonique nécessaire pour terminer la première strophe, et ce qui l'entoure pouvait être, à peu de frais, arrangé de manière à reproduire exactement la pensée de Sapho. S'il s'en écarte, c'est que la sienne était différente. Ce qu'il fait ici, on peut présumer qu'il l'a fait dans plusieurs de ses poésies lyriques, dont le modèle est perdu : il emprunte le premier vers d'un morceau célèbre, de façon à attirer l'attention de tous ceux qui l'ont dans la mémoire; ils sont avertis et mis en goût; comment le poète va-t-il se tirer de cette lutte avec un chef-d'œuvre? Les connaisseurs sourient; ils répètent intérieurement les vers de l'original, et leur curiosité excitée attend avec un peu d'inquiétude l'issue de la gageure. Mais dès le second vers survient une modulation, où l'auteur, sans abandonner le motif principal, se dégage de son modèle; peu à peu il multiplie les phrases où s'accusent son génie propre, sa voix, son accent, jusqu'à ce qu'il abandonne tout à fait le thème primitif pour finir sur une strophe, qui est entièrement son œuvre et où son âme se révèle. Ainsi fait Théocrite rivalisant avec Alcée[2] : il débute par un proverbe, qui vient d'Alcée lui-même; c'est là comme le prélude de la savante variation qu'il entreprend : son premier vers indique la mesure, le dialecte, l'école, le ton et le genre qu'il veut imiter; il peut ensuite lâcher la bride à son imagination; on a compris le dessein général du poème, et on éprouve l'agréable surprise de découvrir, là où l'on attendait un écolier, que le vieux maître a un successeur digne de lui.

Lorsque Catulle écrivait ses trimètres iambiques, il apportait

(1) Horace, *Ode* I, 22, 23.
(2) Théocr., XXIX.

dans la versification une rigueur telle qu'il ne voulait que des iambes à tous les pieds; on conjecture que les Alexandrins lui en avaient donné l'exemple; c'est que ce mètre avait été corrompu avant lui par les auteurs dramatiques latins, au point de devenir presque méconnaissable; en cherchant à réagir, il se montrait plus exigeant que ne l'avait été Archiloque, le créateur du genre, et Horace, plus tard, dut réformer son arrêt. Catulle n'avait pas à déployer la même sévérité, lorsqu'il introduisit chez les Romains la strophe saphique; personne jusqu'alors n'en avait donné le type dans la poésie latine; venant le premier, il ne crut pas nécessaire de se créer des difficultés, dont Sapho n'avait pas été embarrassée. Ainsi dans le vers saphique, il admet comme elle le trochée au second pied [1], ce qu'Horace s'est toujours interdit; la coupe est aussi beaucoup moins régulière que chez son successeur : celui-ci la fait tomber ordinairement après la cinquième syllabe; si nous examinons la pièce XI de Catulle [2], nous voyons que sur dix-huit vers saphiques qu'elle contient, la moitié seulement sont ainsi construits; dans les autres, la coupe tombe après la sixième syllabe ou bien même après l'*arsis* du second pied; Sapho prend les mêmes libertés dans le fragment qu'imite la pièce LI de Catulle. Ainsi Horace a renchéri sur le savant poète qu'il voulait dépasser; Catulle, adoptant l'iambe, avait voulu faire mieux que ses prédécesseurs latins; Horace, adoptant le vers saphique, veut faire mieux que Catulle. Il est ainsi plus d'un secret dans l'art de ces maîtres habiles, qui s'explique par des raisons de circonstance et que nous ne pénétrons pas, parce que l'enchaînement des faits nous échappe; de là l'intérêt qu'il y a pour nous à étudier, quand nous pouvons le faire, les poètes secondaires qui entourent un grand nom. Ce qui apparaît clairement ici, c'est que ces causes cachées et accidentelles de l'histoire littéraire ont eu sur l'esprit de Catulle une influence profonde; il est permis de supposer que, bien souvent, il n'en a pas fallu davantage pour que son choix se

[1] Catulle, XI, 6 et 15; LI, 13.
[2] Baumann, *De arte metrica Cat.*, p. IX.

portât sur les Alexandrins plutôt que sur les anciens lyriques : il allait tantôt aux uns, tantôt aux autres, suivant qu'il y était poussé non seulement par son goût naturel, mais par les conseils de ses amis, par le désir de se distinguer de la foule, par la noble ambition de perfectionner un genre de poésie déjà connu, ou d'en faire connaître un nouveau. L'émulation a toujours joué un grand rôle dans le développement des littératures; tout s'y explique, comme dans la destinée des empires, par action et par réaction; nulle part cette lutte féconde n'est plus sensible que dans la littérature latine. Catulle n'est pas un poète tout d'une pièce; c'est une erreur de croire qu'il a un système; personne n'est plus ondoyant; il se plaît à passer d'Archiloque à Callimaque, de Callimaque à Sapho, et bien souvent ce qui l'anime c'est uniquement le souci de l'emporter sur les poètes latins de l'âge antérieur. S'il avait pu prévoir que ses vers saphiques ne paraîtraient pas assez purs à Horace, il aurait peut-être cherché dans la littérature alexandrine un modèle d'une forme moins libre, et ce serait grand dommage, car il n'y eût pas trouvé ce mâle accent de la Lesbienne, qui a passé dans ses propres vers.

L'ode légère, tout aimable et gracieuse qu'elle fût, n'excluait pas la moquerie; même au sein des fleurs, l'abeille n'oubliait pas qu'elle avait un aiguillon. Chez Anacréon surtout, des traits de satire se mêlaient souvent à l'éloge du plaisir; le poète des roses, du vin et de l'amour avait écrit des *Iambes,* où il ne semble pas avoir été beaucoup plus retenu qu'Archiloque [1]. Même dans ses chansons logaédiques, il ne s'interdisait point de railler en passant ceux qui avaient eu le malheur de lui déplaire; seulement il est probable qu'il y déployait moins de colère et plus de gaieté, et que la plaisanterie y avait toujours un certain rapport avec des aventures d'amour. On peut supposer que la pièce XVII de Catulle lui a été inspirée par quelque poème de cette catégorie. Dans une petite ville voisine de Vé-

[1] Anacréon, fragm. 21, 68. 72 B, 86, 89, 90.

rone, un lourdaud a épousé une jolie femme, beaucoup plus jeune que lui; il a la maladresse et l'imprudence de la négliger. Catulle souhaite que les habitants de l'endroit le précipitent du haut de leur pont dans la fange des marais; c'était ainsi qu'à certains jours, consacrés par la religion, on jetait dans le Tibre des mannequins d'osier en guise de victimes expiatoires. Le mètre se compose d'un glyconique catalectique et du second phérécratien; on sait qu'Anacréon fut un des premiers qui en donnèrent le type [1]. Catulle ne manifeste aucune irritation; il rit de bon cœur aux dépens de ce mari stupide; était-il lui-même intéressé dans l'aventure? rien ne le prouve. Il conte une anecdote de petite ville, dont il s'est égayé naguère avec ses amis; c'est une boutade et rien de plus. Ce qui achève de caractériser ce badinage sans fiel, c'est que Catulle y enveloppe les concitoyens du pauvre sot; c'est sur eux que tombent ses premiers brocards : ils ont un pont et ils voudraient bien y danser, mais ils n'osent, tant il est délabré; le poète souhaite qu'ils puissent bientôt y prendre leurs ébats en toute sécurité, s'ils lui donnent le spectacle du supplice qu'il a imaginé pour le mari de la belle. Ce pont était évidemment célèbre dans le pays; on se moquait de ces bonnes gens qui aimaient bien se divertir, mais qui eussent bien aimé aussi ne pas payer les réparations les plus urgentes. Un des traits de l'esprit populaire c'est de s'en prendre ainsi à certaines villes, en qui semble se résumer toute la sottise d'une contrée; ceux qui ont le malheur d'y voir le jour doivent se résigner à lui servir de souffre-douleurs; il leur prête sans compter les mots les plus saugrenus et les plus invraisemblables; il ne leur laisse d'autre ressource pour éviter le ridicule que de renier leur pays natal. Catulle a certainement recueilli sur les lieux mêmes les plaisanteries qui font le sujet de sa pièce. Mais il a pu en prendre l'idée chez les anciens poètes grecs, et chez Anacréon lui-même; il serait facile de relever, dans les fragments de leurs poèmes, des vers où ils ont chan-

[1] Westphal, *Metrik der Griechen*, II, p. 769. Anacréon, fragm. 17 et 18. Voir aussi Sapho, fragm. 45.

sonné les habitants de certaines villes [1]; rien n'était plus conforme aux mœurs d'un temps où toutes se jalousaient les unes les autres, que de se renvoyer des dictons moqueurs, qui circulaient de bouche en bouche. Ajoutons encore une remarque. Le mètre de la pièce XVII est celui qu'on a appelé *priapéen*, parce qu'on l'a souvent appliqué à des poèmes en l'honneur de Priape [2]. Mais il semble bien qu'avant l'époque alexandrine, on ne connaissait pas cette appellation; l'idée de réserver un certain mètre pour célébrer un certain dieu est aussi celle qui a donné naissance au vers *galliambique;* elle ne paraît pas d'une origine fort ancienne. Or la pièce XVII de Catulle est du petit nombre de celles qui, étant écrites dans le mètre priapéen, ne sont pas consacrées à Priape; peut-être n'est-il pas trop téméraire d'en conclure qu'il avait pris son modèle chez un des lyriques les plus anciens et en particulier chez Anacréon, dont il rappelle tout à fait ici la pétulance joyeuse. Au contraire, on peut admettre que sa dédicace à Priape, dont il ne nous reste qu'un fragment [3], est une traduction ou une imitation libre de quelque poète alexandrin : il y a dans l'Anthologie grecque un grand nombre d'épigrammes sur un sujet analogue, dont quelques-unes antérieures au temps de Catulle [4].

« Avant moi, dit Horace, aucune bouche romaine n'avait encore répété les accents d'Alcée; je suis le premier, dont la lyre les ait fait entendre au peuple du Latium [5] »; ceux qui veulent le flatter l'appellent « le nouvel Alcée » [6], comme si ce nom résumait le mieux le caractère général de ses odes; il est évident

[1] Voir, par exemple, Archiloque, fragm. 52 et Anacréon, fragm. 85.

[2] C'est ce qu'avait fait le premier, au temps de Ptolémée Philopator, Euphorion de Chersonèse (ville voisine d'Alexandrie), dit Euphorion le Jeune, dans un hymne destiné aux fêtes dionysiaques de Péluse, récemment instituées par le roi d'Égypte (Schol. sur Hephaest. *de Metris*, X, 64; Strabon, VIII, 24, p. 382. Meineke, *Anal. Alex.*, *Epimetrum* I).

[3] Dans Terentianus Maurus, 2752 (Thomas, p. 813). Le fragment conservé par Nonius, p. 134 (Thomas, p. 814), provient peut-être aussi d'une pièce à Priape.

[4] *Anthol. Pal.*, IX, 437; X, 1 à 17; XVI, 236, 243, etc.

[5] Horace, *Epist.*, I, XIX, 29.

[6] *Ibid.*, II, II, 99.

qu'à ses propres yeux, sa grande innovation et son principal titre de gloire consistaient dans l'imitation qu'il avait faite des poèmes d'Alcée. On doit tirer de là une double conclusion : d'abord, dans le passage même où il énumère les services qu'il a rendus à la poésie latine, il ne s'attribue nullement le mérite d'y avoir le premier introduit les mètres de Sapho, bien qu'il la nomme à côté d'Alcée [1]; ainsi il reconnaît implicitement que Catulle avait, avant lui, donné droit de cité à la Lesbienne, et sur ce point au moins il rend justice à son devancier, quelque irritation qu'il éprouve de l'entendre toujours cité comme le plus savant des lyriques latins; seulement, au lieu de cet aveu tacite, on pourrait désirer une déclaration nette et sincère : en honorant Catulle, Horace se fût honoré lui-même [2]. D'autre part, puisqu'il ne dérobe pas à son devancier la gloire qui lui revient quand il s'agit de Sapho, il est clair que nous devons le croire aussi véridique quand il parle d'Alcée; et par conséquent Catulle n'avait pas imité ce poète; on suppose d'après un témoignage d'Ovide [3] qu'il avait composé des poèmes distincts de ceux qui nous ont été conservés. En tout cas, pas plus dans cette partie perdue de son œuvre que dans le recueil que nous avons, il ne s'était mesuré avec Alcée; l'affirmation d'Horace est assez catégorique et sa bonne foi assez bien établie, pour qu'il ne puisse subsister aucun doute à cet égard. On s'étonnera peut-être que Catulle, abordant l'ode légère, ait laissé de côté un écrivain qui passait à juste titre pour un des maîtres du genre; il semble même que si jamais les circonstances purent éveiller dans une âme romaine le désir de l'imiter, ce dut être précisément au temps de Cicéron. Alcée avait été par excellence le poète de la guerre civile : il devait l'immortalité à des chants où il avait célébré les luttes intestines de Mitylène [4]. D'après Quintilien [5], la plus belle partie

(1) *Epist.*, I, XIX, 28.

(2) Voir l'article de M. Boissier sur *les poésies de Catulle* dans le *Journal des savants* de juillet 1891, p. 417.

(3) *Trist.*, II, 427. Voir les notes de M. Em. Thomas, éd. de Catulle, II, p. 813.

(4) *Στασιωτικά*.

(5) Quintil., X, 1, 63.

de son œuvre, la plus digne du plectre d'or, était celle où, se faisant l'interprète des haines de l'aristocratie, il invectivait les souverains populaires que sa patrie s'était donnés. Que de rapprochements ses vers, enflammés de l'esprit de parti, pouvaient suggérer à un poète, qui vit dans son enfance les proscriptions de Sylla, dans sa jeunesse la conjuration de Catilina, la rivalité sanglante de Clodius et de Milon, enfin les menaçants succès de Jules César! Horace n'hésite pas à mettre Alcée au-dessus de Sapho : « Son plectre d'or fait sonner plus haut la lyre, quand il chante les rudes épreuves de la navigation, celles de l'exil, celles de la guerre. » Aux enfers, « les accents de ces deux poètes, également dignes d'un religieux silence, excitent chez les ombres la même admiration; mais c'est surtout celui dont les vers disent les combats et la chute des tyrans qui voit se presser autour de lui, épaule contre épaule, la multitude avide d'en abreuver ses oreilles[1]. » Pourtant Horace, là où il traite, dans les mètres d'Alcée, des sujets politiques, est bien obligé de modifier les idées et les sentiments de son modèle : s'il parle de la guerre civile, c'est pour la maudire; il se rejette sur les brillants succès que les armes romaines remportent au dehors, sur la défaite de Cléôpâtre, sur la corruption des mœurs et sur les réformes d'Auguste. Pourquoi Catulle, qui pouvait être aisément plus fidèle, n'a-t-il pas même essayé de rendre, en s'inspirant d'Alcée, les fortes émotions que firent naître chez le peuple romain tout entier les dernières convulsions de la liberté? Le poète de Lesbos avait aussi chanté les passions de l'amour[2]; il avait même été plus sensible à la beauté qu'il ne convenait, dans l'opinion de Cicéron et de Quintilien, à un homme grave et vertueux[3]. Ce devait être, à ce qu'il semble, une séduction de plus pour Catulle : les poèmes érotiques d'Alcée auraient dû le charmer comme ils avaient charmé Théocrite; en les lisant, il eût peut-être appris à goûter aussi ses poèmes guerriers, il eût été conduit des uns aux autres. Mais c'est que la politique, quoi qu'on

[1] Horace, *Odes* II, XIII, 26. — [2] Ἐρωτικά. — [3] Cic., *Tuscul.*, IV, 71. Quintil., X, I, 63.

en ait dit, n'a jamais eu pour lui qu'un intérêt très secondaire; en réunissant les traits qu'il a lancés contre plusieurs hommes publics, on a essayé quelquefois de le représenter comme un républicain convaincu, que déchirait le triste spectacle de la liberté expirante. Au contraire, on incline plutôt aujourd'hui à croire que les satires, qu'il a dirigées contre César et ses partisans, lui ont été inspirées surtout par des rancunes particulières, dont la cause nous est inconnue. On aboutit à la même conclusion si l'on considère comment il a fait son choix parmi les poètes grecs qui pouvaient lui servir de modèles. Ceux qu'il a dédaignés, c'est Alcée, c'est Solon, ce sont les élégiaques anciens; en un mot, ceux que la chose publique avait le plus préoccupés et qui lui avaient fait dans leur existence la plus large place.

II

Le chant de noces est une des formes les plus anciennes et les plus répandues de la poésie populaire; les Grecs s'y exercèrent dès les temps les plus reculés de leur histoire[1], bien avant que l'écriture fût chez eux en usage; de même les peuples italiotes, dans leurs cérémonies nuptiales, improvisèrent des vers fescennins longtemps avant d'entrer en rapport avec des races étrangères. Lorsque la poésie lyrique devint une des branches principales de la littérature grecque, elle vit bientôt tout le parti qu'elle pouvait tirer de ces productions jusqu'alors anonymes; Alcman fut sans doute le premier écrivain qui chanta, dans des odes d'un rythme savant, des mariages réellement cé-

[1] Hom., *Iliade*, XVIII, 493. Cf. Hésiode, *Scut. Herc.*, 274. Voir les fragments des Épithalames de Sapho dans Bergk, *Lyr. gr.* Sur l'épithalame en général, voir le mémoire de l'abbé Souchay dans les *Mém. de l'Acad. des inscr. et belles-lettres*, t. IX (1735), p. 305; Siebdrat, *De carminibus veterum nuptialibus*, en tête de son édition de Théocrite, *Epithalamium*, 1796; Wernsdorf dans les *Poet. lat. min.*, t. IV, p. 462; Bode, *Gesch. d. Hellen. Dichtk.*, II, 1 (1838), p. 102, 112; Hartung, dans le *Philologus*, t. III, p. 238 (1848); Goebbel, *De ephymniorum apud Gr. et R. rationibus*, Münster, 1858; Körber (Wilib.). *De Graecorum hymenaeis et epithalamiis*, diss. inaug. 8° Vratislaviae, 1877.

lébrés de son temps[1]; mais ces poèmes ne semblent pas avoir formé un recueil distinct; ils étaient plutôt compris au nombre de ses parthénées, ou chœurs de jeunes filles. Après lui, l'épithalame eut toujours une place dans le lyrisme choral; il en vint même jusqu'à s'introduire, à la fin de la période classique, dans les dithyrambes de Philoxène et de Télestès[2]. Cependant, chose remarquable, ce chant, qui avait pris naissance dans les chœurs, ne fut élevé véritablement à la dignité d'un genre et n'arriva à la perfection que grâce à l'un des maîtres de l'ode légère; pour les anciens, les épithalames classiques étaient ceux de Sapho; on les citait à l'exclusion de tous les autres, comme le type et le modèle achevé de cette sorte de poèmes. Lorsque Denys d'Halicarnasse veut en donner une idée sommaire, le nom de Sapho est le seul qui se présente sous sa plume[3]. Nous pouvons tenir pour certain que la tradition à laquelle il obéit était reçue dans toutes les écoles; un jeune homme qui s'essayait à composer un épithalame devait nécessairement retrouver en première ligne dans sa mémoire le souvenir de la Lesbienne. En effet, les épithalames de cette femme de génie formaient, dans le recueil de ses œuvres, un livre entier. Nous n'en avons que des fragments, et cependant nous pouvons avec une entière certitude en fixer les caractères principaux. Pour Sapho, l'épithalame était avant tout une chanson; en l'adoptant avec une prédilection si marquée, elle lui avait communiqué un rayon de sa gloire; elle ne prétendait point qu'il dût cesser désormais d'être destiné à des chœurs, ni qu'on dût en bannir l'accent religieux et moral; mais elle entendait aussi qu'il restât ce que l'esprit

(1) *Anthol. Pal.*, VII, 19; Körber, p. 26. Le fragment 60 d'Alcman pourrait bien venir d'un épithalame, comme le pense Bode, II, 2, p. 25. Le texte relatif à Stésichore (*ὑποθέσις* de Théocr., XVIII) est altéré (voir Fritzsche ad h. l.) et il ne s'applique pas ici. Il sera question ailleurs de l'épithalame mythologique, qui appartient à un genre tout différent.

(2) Bergk, Philoxène, fragm. 13; Telestès, fragm. 4.

(3) *Ars rhet.*, 4. Cf. Dioscoride dans l'*Anthol. Pal.*, VII, 407 et *Himer.*, I, 4 : « *Τὰ Ἀφροδίτης ὄργια (μόνῃ) παρῆκαν τῇ Λεσβίᾳ Σαπφοῖ (καὶ) ᾄδειν πρὸς λύραν καὶ ποιεῖν (ᾠδὴν) τὸν θάλαμον.* »

populaire l'avait fait. Il ne faut point perdre de vue que l'épithalame, tout en recevant droit de cité dans la littérature, n'avait pas déserté les rustiques demeures où il était né. Un des secrets de l'art grec, au temps de sa plus grande vigueur, ce fut de se tenir toujours près de la source et de s'y retremper sans cesse. Lorsque Sapho faisait résonner sur sa lyre les savantes harmonies de ses épithalames, elle avait maintes fois prêté l'oreille à ceux que chantaient les villageois de Lesbos; elle leur rendait leur bien, accru et embelli des splendeurs que son génie y avait ajoutées. Elle aimait, dit-on, les roses avec passion; mais elle ne dédaignait pas les fleurs des champs, elle les mêlait dans ses bouquets aux fleurs les plus rares et les plus éclatantes. Dans les traditions populaires, toute fête nuptiale est le simulacre d'un enlèvement [1]; cet usage est peut-être le dernier souvenir d'un état social depuis longtemps disparu, mais il s'explique bien mieux encore par un besoin inné du cœur féminin; le peuple sait bien que la femme veut être conquise; quand l'époux qui se présente ne rencontre point d'obstacles réels, il faut au moins qu'on l'arrête un instant par une résistance imaginaire; toutes les portes ne doivent pas du premier coup s'ouvrir devant lui. Il ne pénètre dans le logis de sa fiancée qu'après avoir fait des sommations, entouré d'un nombreux cortège; c'est une satisfaction que la sagesse populaire accorde une fois pour toutes à l'imagination de la jeune fille. De là naît tout un petit drame, dont les diverses péripéties se reflètent au fur et à mesure dans le chant qui les accompagne. Il ne nous reste pas vingt fragments des épithalames de Sapho [2], et le plus long a quatre vers [3]; pourtant on y voit clairement avec quelle fidélité elle avait dépeint ces vieilles coutumes si pleines de fraîche et naïve poésie. Elle en avait conservé, par exemple, l'invocation au dieu Hymen et le cri « Ô Hyménée! » le faisant revenir comme un refrain, qui coupait l'ha-

[1] Voir les coutumes de mariage enregistrées par la *Revue des traditions populaires*, t. II, p. 521; III, 107, 456, 609; IV, 49, etc.

[2] Sapho, fragm. 91 à 109.

[3] Sapho, fragm. 91.

bile arrangement de ses strophes[1]. Elle montrait le chœur des jeunes filles, allant chercher l'épouse dans la maison de ses parents, où elle est encore enfermée. Au moment où elle paraît, «une légère pâleur est répandue sur son charmant visage[2]». Elle prend place au milieu de ses compagnes et on la conduit à la demeure qu'elle doit habiter désormais; bientôt arrive le marié, conduit par un autre chœur[3] :

Élevez le toit de la demeure,
Ô hyménée!
Élevez le haut, charpentiers,
Ô hyménée!
L'époux arrive, égal à Arès,
Ô hyménée!
Bien plus grand qu'un bel homme,
Ô hyménée!

Quand les deux jeunes gens sont réunis, le chœur entonne leur éloge : «A quoi, cher époux, pourrais-je bien te comparer? C'est à un arbuste flexible que je pourrais le mieux te comparer[4].» Puis venaient les souhaits de bonheur; les assistants demandaient aux dieux que de cette union naquît un enfant beau et bon[5]. Puis le final et les adieux : «Heureux époux, ce mariage s'est accompli comme tu le désirais, et tu as la jeune fille que tu désirais[6]. Adieu, jeune femme; adieu, jeune époux[7].» Quelquefois les jeux et les chants se prolongeaient encore davantage; les jeunes filles feignaient de vouloir arracher leur compagne des bras de son mari. Alors intervenait un jeune homme qui se plaçait en travers de la porte et que l'on appelait le *portier;* il repoussait le chœur; celui-ci, en manière de vengeance,

(1) Sapho, fragm. 91 et 107.
(2) Sapho, fragm. 100.
(3) Sapho, fragm. 91, traduction de M. Alf. Croiset, *Hist. de la litt. gr.*, II, p. 241. Voir aussi fragm. 92.
(4) Sapho, fragm. 104.
(5) Fragm. 101.
(6) Fragm. 99.
(7) Fragm. 103 et 105.

s'égayait à ses dépens : «Le portier a des pieds longs de sept toises et des sandales faites de cinq cuirs de bœuf; dix savetiers y ont travaillé[1].»

On voit combien cette poésie est vivante et combien le langage en est simple et familier; il ne recule ni devant les répétitions, ni devant les expressions les plus usuelles. On en avait déjà fait la remarque dans l'antiquité; un rhéteur cite les épithalames de Sapho pour leur caractère rustique et plaisant; il rappelle comme des types célèbres «l'époux campagnard» et «le portier», qu'elle y mettait en scène[2]; le ton de la conversation y dominait, mais relevé par des saillies traditionnelles et par les grâces exquises d'une poésie aussi sincère qu'originale. Sapho ne s'exerçait pas sur un thème abstrait; elle mettait son génie au service de coutumes qui étaient encore autour d'elle dans leur riante nouveauté; elle pouvait être comprise et goûtée du peuple de Lesbos, et assurément elle tenait à l'être. Ce qui apparaît encore clairement, c'est que ses épithalames devaient offrir la plus grande variété. Elle en avait composé un livre entier; on ne peut pas supposer que toutes les pièces du recueil fussent conçues sur le même plan. L'écueil, à ce qu'il semble, devait être, en un pareil ouvrage, de tomber dans la monotonie; Sapho, pour l'éviter, n'avait eu qu'à observer fidèlement la réalité d'où elle avait tiré son inspiration première. Les grammairiens anciens distinguent plusieurs espèces de poèmes nuptiaux : l'*hyménée* se chantait dans la journée, pendant la cérémonie même[3]; le *chant du coucher*[4], ou *épithalame* proprement dit, le soir, à la porte de la chambre conjugale, et le *chant du lever*[5],

(1) Fragm. 98. Cf. Pollux, III, 3, 42; Koerber, p. 46.

(2) Demetr., *De elocut.* : «Ἄλλως δὲ σκώπτει Σαπφὼ τὸν ἀγροῖκον νυμφίον καὶ τὸν θυρωρὸν τὸν ἐν τοῖς γάμοις εὐτελέστατα καὶ ἐν πεζοῖς ὀνόμασι μᾶλλον ἢ ἐν ποιητικοῖς· ὥστε αὐτῆς μᾶλλόν ἐστι τὰ ποιήματα διαλέγεσθαι ἢ ᾄδειν, οὐδ' ἂν ἁρμόσαι πρὸς τὸν χορὸν, ἢ πρὸς τὴν λύραν, εἰ μή τις εἴη χορὸς διαλεκτικός.»

(3) Ὑμέναιος, ᾆσμα γαμήλιον, ᾠδὴ ἐπιγάμιος.

(4) Κατακοιμητικόν.

(5) Ὄρθριον. Voir Proclus, 21; Schol. Pind. *Pyth.*, III, 27; Schol. Theocr., XVIII, *prooem.*

le lendemain matin, au moment même où l'on allait réveiller les deux époux. Ces distinctions ont été contestées, mais on ne voit pas pourquoi, car elles correspondent à de vieux usages populaires, dont l'existence ne fait aucun doute, et il est à présumer que c'est justement au recueil de Sapho que les grammairiens les ont empruntées. Dans ces trois catégories mêmes, Sapho avait pu trouver encore matière à des subdivisions; ainsi, dans l'*hyménée,* elle avait pu consacrer des pièces distinctes à chacun des actes de la cérémonie nuptiale, de façon à les traiter avec plus de développement[1]. En un mot, Sapho a fourni à l'antiquité les modèles les plus parfaits de l'épithalame avec toutes ses variétés; elle est la seule, parmi les grands lyriques, qui soit connue pour l'avoir traité dans un ouvrage spécial; elle l'a conçu comme une ode légère, piquante, spirituelle, pleine de vivacité et de traits pittoresques empruntés aux mœurs rustiques. Les écrivains qui ont marqué dans le lyrisme d'apparat, ou bien ont dédaigné l'épithalame, ou bien, comme Alcman et peut-être Pindare, ils l'ont traité incidemment sous forme de parthénée, ou bien, comme Stésichore, ils l'ont placé dans un cadre mythologique. L'épithalame classique des Grecs était une chanson populaire, qui avait trouvé dans les vers d'une femme inspirée sa plus heureuse expression.

Que devint-il à l'époque alexandrine? Pour que nous pussions répondre, il faudrait que le temps nous eût conservé autre chose que quelques titres et quelques débris insignifiants. Si l'on excepte les épithalames mythologiques de Théocrite et de Bion, qu'il conviendra d'examiner plus à loisir[2], nous sommes bien embarrassés pour nous former une opinion. Les anciens avaient un épithalame, composé par Callimaque pour le mariage de Ptolémée Philadelphe avec sa sœur Arsinoé; la pièce était écrite en

[1] De là, par exemple, l'*ἁρμάτειον μέλος*, qu'on chantait autour de la voiture de la mariée. Koerber, p. 14 et suiv. Certaines scolies ont pu être aussi destinées à des banquets de noces. Koerber, p. 16.

[2] Théocr., XVIII; Bion, XV. Voir plus bas, chap. IV.

hexamètres dactyliques; le poète, pour célébrer cette union royale, s'adresse à un personnage qui nous est inconnu : « J'entreprends, dit-il, ô étranger, de chanter le mariage d'Arsinoé[1]. » Ce vers n'était peut-être pas tout à fait le premier; peut-être Callimaque mettait-il en scène un étranger venu depuis peu à Alexandrie et assistant par hasard, comme les Syracusaines de Théocrite, aux splendeurs d'une fête publique; il en demandait l'explication, et le poète se chargeait de lui répondre. Ou bien encore on peut supposer que Callimaque, reçu, pendant un voyage, dans la maison d'un hôte, lui racontait les brillantes réjouissances auxquelles il avait récemment assisté. De toute manière, son poème n'était pas un morceau lyrique destiné à un chœur, mais bien un fragment d'épopée sur un événement contemporain; il prenait un biais pour entrer dans son sujet, et il le traitait avec une solennité appropriée à la circonstance, aux lieux et aux personnages. Autant qu'on en peut juger, il semble bien que les anciens ont dû avoir là le premier modèle, et comme la formule de ces épithalames, si nombreux depuis, que des poètes de cour écrivaient sur commande pour d'illustres époux. On cite, parmi les productions de l'école alexandrine, un épithalame d'Ératosthène[2]. Au temps même de Catulle, Parthénius de Nicée, dans sa langue natale, appelait encore sur quelque couple ami « les faveurs d'Hyménée[3] »; mais ces exercices de poètes érudits, fruit des loisirs que leur laissait l'enseignement, n'avaient plus d'écho dans le peuple. Un autre contemporain de Catulle, l'épicurien Philodème, qui était aussi poète à ses heures, déclare, dans un de ses écrits retrouvé sous la lave d'Herculanum, que « l'épithalame est passé de mode presque partout, et que personne ne songe à remettre en honneur un genre où l'on ne

[1] Callimaque, fragm. 196. Les fragments 453 et *anon.* 357 en viennent peut-être aussi.

[2] *Et. M.* 170, 47, Bergk, *Anal. alex.*, I, p. 12; Hiller, le dernier éditeur d'Ératosthène (1872), ne croit pas à l'existence de ce poème et rapporte à l'*Erigone* le fragment XXX de son auteur. Susemihl, I, p. 427, semble être de la même opinion.

[3] Meineke, *Anal. alex.*, p. 286. Parthen., fragm. 34.

peut lutter avec les anciens[1] ». Peut-être, comme on l'a pensé, Philodème prend-il ici le mot épithalame dans son sens spécial; peut-être veut-il dire qu'on ne va plus chanter le soir à la porte de la chambre nuptiale; cet usage, né dans la grande simplicité des mœurs patriarcales, avait pu à la longue paraître un peu grossier et tomber en désuétude, sans que l'*hyménée,* qu'on exécutait au milieu du jour, fût enveloppé dans la même condamnation[2]. Mais cette idée de faire un choix parmi les thèmes traditionnels indiquerait encore combien le goût des poètes grecs était devenu difficile, et combien ils avaient perdu le sens de la beauté naïve. Pour Philodème, les auteurs d'épithalames ressemblent fort aux cuisiniers et aux servantes de louage, qui viennent prêter leur concours à la fête nuptiale, quoique le poète qui a écrit les paroles soit un peu plus utile que le compositeur qui les a mises en musique. Il est vrai que c'est un philosophe qui développe une thèse : fidèle à la doctrine d'Épicure, il prétend montrer que les beaux-arts n'ont aucune valeur morale, et, pour être conséquent avec ses principes, il s'applique de son mieux à ravaler la poésie. Mais le fait sur lequel il raisonne est trop vraisemblable pour n'être pas vrai; il aurait dû ajouter seulement que si l'épithalame avait perdu sa dignité première, c'était surtout la médiocrité et les habitudes vénales des poètes à gages qui en étaient cause. Pour la lui rendre, il fallait une langue nouvelle, un écrivain chez qui des sentiments sincères et une pleine intelligence des modèles classiques s'unissent à l'art d'observer et de peindre la réalité vivante.

Un jeune Romain, de l'illustre famille des Manlii Torquati,

[1] «Εἰς δὲ τοὺς γάμους καὶ μάγειροι καὶ δημιουργοὶ παραλαμβάνονται, καὶ τὰ ποιήματ' ἐστιν, οὐχ ἡ μουσικὴ, τὰ τὴν εἰρημένην ὑπ' αὐτοῦ παρεχόμενα χρείαν. Ἐν τοῖς ὑμεναίοις καὶ βραχεῖά τις ἀπαρχὴ τοῦ γένους ἐγίνετο, καὶ παρά τισιν, ἀλλ' οὐχ ἅπασιν, καὶ τοῖς γαμοῦσιν, οὐχὶ καὶ τοῖς ἄλλοις. Εἰ δὴ καὶ γάμος ἁπλῶς ἀγαθὸν ἂν λέγοιτο... νῦν δ' ἤδη σχεδὸν καὶ παντάπασι καταλελυμένων τῶν ἐπιθαλαμίων, τὰ τοὔλαττον ἔχομεν οὐκ ἄν τις ἀποδῷη.» Philodème, *De musica*, col. V. (éd. Kemke, 1884).

[2] C'est l'interprétation adoptée par les premiers éditeurs de Philodème dans leur commentaire. *Herculanensium voluminum quæ supersunt*, I I (1793).

fils d'un des consuls de l'an 65, se prépare à célébrer son mariage; ce n'est pas seulement le rejeton d'une noble lignée, c'est un des hommes les plus lettrés de son temps; il a « une mémoire divine », ornée de tout ce que les poètes ont produit de plus délicat[1]. Quelle plus belle occasion un versificateur, uniquement nourri de la littérature alexandrine, aurait-il pu trouver pour faire retentir dans un pompeux épithalame les noms les plus sonores de l'histoire romaine et de la mythologie grecque? Catulle s'en est bien gardé. Manlius n'aimait pas à faire parade de son instruction; on s'accordait à lui reconnaître des qualités fines et distinguées, dont témoignaient ses goûts littéraires; il était ennemi du pédantisme[2]. Le poète latin le savait bien, lorsqu'il lui apportait en ce jour de fête le tribut de ses vers. Avant d'imiter Sapho, Catulle a commencé, comme elle, par écouter chanter les gens du peuple sur le passage des cortèges nuptiaux : c'était encore une façon de l'imiter, la meilleure et peut-être la plus oubliée des poètes grecs contemporains. La pièce LXI est un *hyménée*, c'est-à-dire qu'elle a été faite pour accompagner les diverses cérémonies de la journée, depuis le moment où l'on allait prendre la jeune femme chez ses parents jusqu'au moment où son époux l'accueillait dans la salle du festin. Les diverses parties du poème correspondent à chacun des actes de cette solennité. Le poème, strophe par strophe, suit pas à pas la réalité et l'on y retrouve si bien toutes les pratiques en usage chez les Romains, qu'on a pu en tirer le tableau le plus exact et le plus complet de leurs fêtes nuptiales. On y voit l'esclave qui jette des noix aux enfants pressés autour du cortège; on entend retentir les licencieuses plaisanteries des vers fescennins et l'antique nom du dieu latin Thalassius; l'épouse franchit le seuil de sa nouvelle demeure, soulevée par un jeune garçon revêtu de la prétexte; elle est conduite à table par des matrones d'âge mûr, qui n'ont été mariées qu'une seule fois. Catulle ne craint même pas

[1] Cic., *Brut.*, LXXVI, 265. Cf. *De fin.*, I, 7, 25.
[2] Cic., *l. c.*

d'emprunter au langage du droit romain l'expression consacrée : il dira de la jeune Arunculeia, épousant Torquatus, qu'elle passe en sa puissance, *in manus*[1]. Mais tout le reste vient de Sapho; il suffit, pour s'en convaincre, de comparer au poème latin les fragments de l'original grec que nous avons réunis. Quoiqu'ils proviennent, non d'un seul hyménée, mais de plusieurs, on y reconnaît aisément le modèle dont Catulle s'est inspiré. Il doit à Sapho l'idée première de cette gracieuse composition. C'est à son exemple qu'il a imaginé cette description, à la fois si habile et si colorée, qui fait, pour ainsi dire, défiler sous nos yeux, à travers les chants du chœur, tous les personnages de l'action; le poète ne raconte pas la scène; elle se développe d'elle-même dans une suite de strophes d'un mouvement vif et léger; il n'y intervient qu'à titre de coryphée, pour la régler et pour en marquer les divisions principales. Au début, il invoque le dieu Hymen pour qu'il assiste à l'union qui se prépare; ailleurs, il appelle le chœur des jeunes filles, il lui donne le signal quand il faut commencer et finir; il s'adresse tantôt à l'époux, tantôt à l'épouse, ou bien encore à tous deux; il indique à chacun le moment de jouer son rôle; ici ce sont les enfants qui accompagnent le cortège, là l'esclave favori de Torquatus, ailleurs les matrones ou le jeune garçon qui assistent la mariée. Nos regards vont ainsi de l'un à l'autre, suivant les gestes et la voix du poète. Ce tour tout dramatique est, à n'en pas douter, conforme aux traditions du lyrisme classique; dans les fragments mêmes de l'ouvrage de Sapho on peut relever un grand nombre d'apostrophes; comme Catulle, elle présidait au chant d'hyménée et interpellait à tour de rôle les acteurs qu'elle faisait comparaître autour d'elle. Aussi comme tout s'anime dans cette poésie! Ce n'est pas, à proprement parler, un drame, mais c'est une mélodie ininterrompue, qui suit les péripéties d'un drame, en les expliquant, en les rendant visibles pour le lecteur. Et comme on reconnaît bien ici la sobriété d'un art, à qui suffit la force naturelle de la jeunesse! Point d'orne-

(1) Vers 56.

ments parasites, point de généalogies fatigantes; le poète dédaigne même de nous apprendre que Manlius est fils d'un consul; mais sa femme et lui sont également beaux et vertueux; que faut-il davantage? Catulle ne voit pas autre chose. En revanche, autour de ses amis il jette à pleines mains les rameaux et les fleurs, ces fleurs que Sapho aimait tant, la marjolaine, et le myrte, et le lierre, et l'hyacinthe, et la vigne, et la matricaire, et le pavot. Est-ce lui qui a tressé cette guirlande, où la plante sauvage s'enlace à la plante des jardins? Il est bien plus probable que c'est là l'œuvre d'une femme, experte dans cette aimable étude de la botanique si bien faite pour son sexe, et qui a regardé le monde végétal en savante et en poète. Enfin c'est encore à Sapho que Catulle a sans doute emprunté le mètre de ce chant d'hyménée : chacune des strophes du poème se compose de deux *systèmes*, l'un comprenant trois glyconiques, le second un glyconique et un phérécratien. Quelques critiques pensent qu'il a plutôt pris modèle sur la métrique d'Anacréon; la construction de ses glyconiques tendrait à le prouver[1]. Mais il est bien hasardeux de trancher une telle question; le plus prudent même serait encore de pencher pour Sapho; car il est remarquable que Ticidas, dans un chant d'hyménée tout semblable à celui de Catulle, avait employé exactement la même mesure[2]; la coïncidence serait tout à fait singulière, si la cause n'en était pas qu'ils avaient l'un et l'autre trouvé le type de la strophe dans Sapho, Anacréon n'ayant pas, que l'on sache, composé de poème nuptial.

Le nom d'épithalame désignait proprement chez les Grecs le chant qu'on exécutait vers la quatrième ou la cinquième heure de nuit, après que la mariée avait été introduite dans la chambre de son époux[3]. Mais avant d'en venir à cette partie extrême de la fête, on pouvait, dans la soirée même, donner place à des

[1] Baumann, p. IX.

[2] *Fragmenta poet. rom.*, coll. Baehrens (1886), Ticidas, I. Voir aussi Calvus, II, 4.

[3] Voir le fragment 129 de Sapho.

divertissements intermédiaires : tel était le *chant du soir*, auquel les premières ombres de la nuit tombante servaient de signal. Aussitôt que l'étoile de Vesper commençait à briller, les jeunes gens quittaient la table du festin et, après s'être groupés, entonnaient un nouveau chœur; il s'ouvrait par une invocation à Vesper, considéré comme le compagnon et le protecteur de l'amour[1]. Il y avait dans le recueil de Sapho un poème sur cette donnée[2]; il nous en est resté deux vers charmants : « Ô Vesper, toi qui ramènes tout ce que disperse au loin la brillante aurore, tu ramènes la brebis, tu ramènes la chèvre; à la mère tu emmènes son enfant. » Il y a dans le texte grec un jeu de mots[3], qui nous prouve que, dans ce poème nuptial comme dans les autres, la beauté de la pensée et de l'expression n'excluait pas le badinage. Théocrite, transportant dans un cadre mythologique des coutumes réelles, encore observées de son temps, imagine que les compagnes d'Hélène, le soir de son mariage avec Ménélas, chantent en son honneur un épithalame[4]. On voit combien ces poèmes grecs offrent de rapports avec la pièce LXII du recueil de Catulle. Il n'était pas le seul chez les Romains qui s'en fût inspiré; on avait aussi de Calvus un épithalame, dont le sujet semble avoir été analogue[5]. Le poème de Catulle est écrit en hexamètres dactyliques, comme l'était celui de son ami; cependant c'est bien ici le lieu d'en parler; car, à tous les points de vue, il rentre dans la catégorie de ses ouvrages lyriques. Il ne faudrait pas croire du reste qu'en détournant ce mètre de son usage ordinaire, il applique un principe cher aux Alexandrins : Sapho, comme on peut le voir par les fragments, l'avait souvent employé dans ses épithalames; les deux vers de l'invocation à

(1) *Ἑσπέριαι ἀοιδαί*, Pind., *Pyth.*, III; 19; Schol. ad. Theocr., XVIII, *ὑπόθεσις*: « *Τῶν ἐπιθαλαμίων τινὰ ᾄδεται ἑσπέρας.* »

(2) Voir le fragment 133, Himer., *Or.*, XIII, 9 : *Σαπφοῦς τὸ εἰς Ἕσπερον ᾆσμα.*

(3) Fragm. 95. Le jeu de mots est dans la double signification donnée au verbe *φέρειν*.

(4) Théocrite, XVIII.

(5) *Fragmenta poet. rom.* (Baehrens), Calvus, II, 5 à 8.

Vesper, entre autres, sont là pour l'attester. La présence du refrain, chez Catulle, n'est pas plus concluante; car il y en a des exemples dans les fragments de Sapho. Il faut donc chercher d'autres indices. Remarquons tout d'abord qu'il y a, entre le poème de Théocrite et celui de Catulle, encore plus de différences que de rapports. La scène n'est pas du tout la même : chez Théocrite, le chant commence lorsque les deux époux se sont retirés dans la chambre nuptiale et que les portes se sont refermées sur eux; ici point d'invocation à Vesper; la soirée est sans doute déjà assez avancée; c'est le moment où tout le monde se retire : nous n'avons donc pas là, à proprement parler, le chant à Vesper, qui s'exécutait en sortant de table au premier moment de la tombée de la nuit, mais bien cette variété de l'épithalame, qui se célébrait hors de la présence des époux, devant la porte de leur chambre. En outre, la pièce de Théocrite n'est pas amœbée; il n'y a pas deux chœurs qui alternent, il n'y en a qu'un seul, composé de jeunes filles. Au contraire, tout nous prouve que Catulle a dû trouver dans le recueil de Sapho une ou plusieurs pièces semblables à celle qu'il a composée à son tour. Non seulement il conserve l'invocation traditionnelle à Vesper, mais il en fait son thème principal et il la développe dans une longue suite de vers, qui occupe plus de la moitié du morceau [1]. La pensée et les figures mêmes sont souvent calquées sur celles de Sapho : « Vesper, est-il au ciel un astre plus cruel que toi? tu ravis une fille aux embrassements de sa mère, tu ravis aux embrassements d'une mère sa fille suspendue à son cou. » On doit même supposer qu'il y avait déjà chez Sapho deux chœurs, composés l'un de jeunes gens, l'autre de jeunes filles, qui se répondaient comme chez Catulle, en vantant tour à tour le mariage et la virginité [2]. Car si l'on se refuse à admettre que l'idée première de ce débat vient de Sapho, il est impossible d'expliquer pourquoi elle représente Vesper tantôt comme un dieu cruel [3],

[1] Jusqu'au vers 39.

[2] C'est ce que conteste Riese dans son édition, mais je crois qu'il a tort.

[3] Fragm. 95.

tantôt comme «le plus beau de tous les astres [1]». C'est un chœur de jeunes filles qui s'écrie, sans y croire, et en souhaitant de n'être pas pris au mot: «Je serai toujours vierge [2]!» Au contraire, il faut attribuer à un chœur de jeunes gens, raillant le célibat, cette exquise comparaison: «Telle est dans les montagnes l'hyacinthe que les pâtres foulent aux pieds; la fleur de pourpre languit à terre.» Cette hyacinthe sauvage, sur laquelle personne n'abaisse ses regards, c'est pour les compagnons du marié la vierge dédaignée, dont les jours s'écoulent sans amour, dans l'ennui et dans la solitude [3]. Le même chœur exprime encore la même idée sous une autre forme: «Telle une pomme douce rougit au haut de l'arbre, la plus haute sur la plus haute branche; ceux qui faisaient la cueillette l'ont oubliée.» Et Sapho ajoute ce vers, qui n'est pas une réflexion des jeunes gens se corrigeant eux-mêmes, mais bien plutôt une riposte lancée par les jeunes filles au début de l'antistrophe suivante: «Non ils ne l'ont pas oubliée; mais ils n'ont pu l'atteindre [4].» Ainsi il n'est guère douteux qu'on doive attribuer à Sapho l'invention de cette joute ingénieuse et poétique, où la coquetterie des jeunes filles provoque par un dédain simulé les fougueuses réparties du chœur adverse. On a rappelé à ce propos les idylles amœbées de Théocrite [5]; mais il s'agit ici d'une dispute entre deux chœurs et non entre deux personnages luttant seul à seul. Catulle suit donc une tradition, qui, dans l'histoire du lyrisme, remonte à une époque très ancienne. Il n'y a rien dans son œuvre qui soit plus frais, plus piquant et plus vraiment digne de la Grèce que ce chant nuptial. Les commentateurs remarquent que le poète n'a point fait effort,

[1] Fragm. 133. Cf. Catulle, LXII, 20.

[2] Fragm. 96. Le fragment 109 suppose un débat tout pareil, quoique les personnages soient différents. Voir aussi le fragment 102.

[3] Fragm. 94. On a donné de ces vers une interprétation toute différente. J'adopte celle de Bonin (A.), *Untersuchungen über das 62 gedicht von Catull* (Bromberg, 1885), p. 5 et de Magnus, *Jahresb.* de Bursian, LI, II, p. 264 (1887); elle me paraît beaucoup plus plausible. On lira aussi avec fruit l'opuscule de M. Fürst (A.), *De carmine Catulli LXII*, Vienne, 1887.

[4] Fragm. 93.

[5] Bonin et Magnus après beaucoup d'autres.

comme dans l'*hyménée* précédent, pour donner à la scène une couleur romaine; Vesper est le dieu qu'on adore sur le mont Oeta, d'où il est censé se lever chaque soir; dans les prières que le chœur lui adresse aucun détail ne rappelle des coutumes ou des sentiments étrangers à la Grèce. Catulle a répandu partout l'enjouement inséparable du genre, mais sans y mêler ces propos licencieux qu'on tolérait dans les vers fescennins; ses jeunes gens n'oublient point qu'ils donnent la réplique à des jeunes filles; ce qui domine de part et d'autre dans leurs chants, c'est une malice décente et aimable; il n'y a rien là qu'une femme ne puisse lire, rien qu'une femme n'ait pu écrire. Dans le style même, certains procédés semblent directement empruntés à Sapho; s'il en est un qu'on attribue volontiers aux Alexandrins, c'est assurément celui qui consiste à répéter un mot pour obtenir un effet de grâce familière; or Sapho en avait fait usage au moins autant que les Alexandrins [1]. Enfin les rapports sont si évidents, qu'on s'est demandé si le poème LXII de Catulle n'était pas simplement la traduction d'un épithalame de Sapho. Hartung l'admet sans hésiter [2]; mais il est difficile de se ranger à son avis; on semble plutôt disposé aujourd'hui à considérer ce beau morceau comme une adaptation libre de l'original grec [3]; il n'y a, en effet, qu'un seul passage sur lequel l'opinion d'Hartung puisse se fonder : c'est celui où le chœur des jeunes filles déplore la cruauté de Vesper, qui ravit la mariée des bras de sa mère [4]. Si Catulle avait voulu traduire le texte que nous avons, il faut avouer qu'il l'aurait bien transformé; il est beaucoup plus probable qu'il a imité de Sapho le plan général du poème, le mouvement et même parfois certaines images, mais qu'il ne s'est pas attaché à reproduire l'ordre et les moindres détails de la pensée.

[1] Voir fragm. 91, vers 4; fragm. 93, 95, 99, 101, 103, 104, 105, 109, soit neuf fragments, sur dix-neuf qui subsistent des épithalames.

[2] *Philologus*, III, p. 239 (1848).

[3] C'est notamment l'opinion de Bonin, *Untersuch.*, p. 8.

[4] Catulle, LXII, 20, 25; Sapho, fragm. 133.

III

Si l'épithalame, chez les Grecs, n'avait inspiré qu'un seul écrivain de génie, il n'en était pas de même de l'hymne; les plus grands poètes lui avaient consacré des ouvrages étendus et lui devaient une bonne part de leur gloire. C'était un des domaines les plus riches de la littérature; chacun d'eux, en s'y faisant sa place, avait donné à ses productions un caractère nouveau et original; aussi les professeurs anciens distinguaient-ils dans ce genre un grand nombre de variétés [1]. Si nous possédions tous ces écrits, nous y verrions comme dans un miroir fidèle les transformations que le sentiment religieux avait subies d'âge en âge sous l'influence des poètes et des philosophes. Mettons à part l'hymne épique, qui célébrait sous la forme d'un récit la naissance d'un dieu, l'origine de son culte, les services qu'il avait rendus à l'humanité, les grands effets par lesquels il manifestait chaque jour sa puissance. Le petit poème que Catulle a composé en l'honneur de Diane [2] se rattache à l'hymne lyrique, et dans cette catégorie même ce sont les œuvres de Sapho et d'Anacréon qu'il a dû prendre pour modèles. Rien, dans ce qui subsiste de ces deux poètes, ne peut être, avec certitude, considéré comme ayant été la source du texte latin; nous ne pouvons même pas affirmer que Catulle a eu en vue telle pièce de leur recueil plutôt que telle autre; encore vaut-il la peine cependant d'examiner pourquoi les hymnes qu'ils avaient laissés l'ont séduit particulièrement dans la grande masse des écrits de même famille.

Les hymnes de Sapho et d'Anacréon avaient ceci de commun que, pour être consacrés à des dieux, ils n'en conservaient pas moins tous les caractères de l'ode légère; ils étaient sans doute écrits dans des mètres très variés; mais ils n'excluaient pas la strophe courte, d'allure vive et rapide, que ces mêmes poètes

(1) Ménandre, *περὶ ἐπιδεικτικῶν*, I, 2, dans les *Rhet. græc.* éd. Spengel, III, p. 333.

(2) Catulle, XXXIV.

appliquaient ailleurs à des sujets tout profanes. Sur ce point Catulle peut également bien procéder de l'un et de l'autre; comme son *Chant à Vesper,* son *Hymne à Diane* est destiné à deux chœurs, composés, le premier de jeunes gens, le second de jeunes filles, qui chantent à l'unisson au commencement et à la fin, et alternent dans l'intervalle. Chaque strophe comprend trois glyconiques, suivis d'un phérécratien; c'est une combinaison de petits vers gracieux, dont plusieurs fragments d'Anacréon nous offrent l'exemple [1]; elle est très heureusement adaptée à une poésie brillante et légère, destinée à célébrer une divinité juvénile. Ce qui distinguait encore les hymnes de Sapho et d'Anacréon, c'est, nous dit un ancien, qu'ils se composaient presque uniquement d'une invocation; c'était une prière et rien de plus [2]; en d'autres termes, ils rejetaient absolument les développements mythiques, présentés sous forme de récit, que l'hymne lyrique d'apparat avait hérités de l'hymne épique et auxquels il accordait toujours une place plus ou moins importante. L'auteur appelait à lui la divinité, pour qu'elle l'assistât dans un moment de trouble, dans une peine de cœur, ou pour qu'elle partageât ses joies et ses plaisirs; il en résultait que l'hymne avait un tour tout personnel; les belles strophes où Sapho implore les faveurs d'Aphrodite [3] proviennent certainement d'un poème de ce genre; ils en donnent une idée fort exacte; les odes d'Anacréon à Artémis et à Dionysos sont aussi conçues sur le même plan [4]. Les longs récits mythiques, que ces hymnes sacrifiaient, étaient remplacés par une énumération poétique et colorée des surnoms du dieu, de ses attributs et des principaux sanctuaires où il recevait un culte [5]; ces sortes de prières étaient beaucoup plus anciennes

(1) Anacréon, fragm. 4, 6, 8, 14.

(2) Ménandre, *l. c.*: «Κλητικοὶ ὕμνοι ...ὁποιοί εἰσιν οἱ πολλοὶ τῶν τε παρὰ τῇ Σαπφοῖ ἢ Ἀνακρέοντι ἢ τοῖς ἄλλοις μετρικοῖς κλῆσιν ἔχοντες πολλῶν θεῶν.» Ces hymnes peuvent aussi être rattachés à ceux que le même auteur appelle εὐκτικοί: «Εὐκτικοὶ οἱ ψιλὴν εὐχὴν ἔχοντες.»

(3) Sapho, fragm. 1. B. Schmidt, *Prolegom.*, p. LXXVI.

(4) Anacréon, fragm. 1 et 2.

(5) Ménandre, *l. c.*, § 3.

que Sapho et Anacréon, mais ils les tirèrent de l'ombre des temples et leur donnèrent une forme littéraire; d'une litanie sèche et monotone ils firent un chant mélodieux, où ils répandirent toutes les ressources de leur art. On voit que Catulle s'est nourri de leurs vers lorsqu'il s'adresse à Diane en ces termes :

Ô grande fille de Latone
Et du très grand Jupiter,
Toi que ta mère enfanta
Près de l'olivier de Délos;

Qui fus destinée en naissant à régner sur les monts,
Sur les forêts verdoyantes,
Les clairières mystérieuses,
Et les rivières retentissantes,

Toi que les femmes dans les douleurs de l'enfantement
Invoquent sous le nom de Junon Lucine;
Puissante Hécate, ô Lune,
Qui empruntes au soleil sa lumière,

Ô déesse, toi qui dans ton cours mensuel
Mesures le cercle de l'année
Et remplis des biens de la terre
La rustique demeure du laboureur,

Sous quelque nom qu'il te plaise
D'être adorée, reçois nos hommages
Et accorde comme toujours à l'antique
Race de Romulus ton appui tutélaire.

Catulle respecte ici le goût de la poésie hiératique pour les longues énumérations, qui ramènent parfois à la fin du vers la même consonnance; mais il en tire habilement une succession de petits tableaux, où il jette la fantaisie élégante de Sapho et d'Anacréon.

On peut même conjecturer que c'est encore Sapho qu'il a plus particulièrement suivie dans cet hymne. Chez Anacréon, la prière se mêlait si étroitement à l'expression des sentiments personnels du poète, qu'elle prenait généralement le tour le plus profane : on demandait un jour à Anacréon pourquoi ses hymnes, au lieu d'être consacrés aux dieux, ne célébraient jamais que de beaux

enfants : « C'est que, dit-il, ce sont là nos dieux[1]. » Nous pouvons vérifier dans ce qui nous reste du poème à Dionysos la parfaite exactitude du jugement que contient cette anecdote, peut-être peu authentique. Au début, le poète invoque Eros, les nymphes et Aphrodite dans des vers d'une douce et sereine harmonie, qui pourraient donner le change; mais la dernière strophe est là pour nous éclairer : « Sois un bon conseiller pour Cléobule; persuade-lui, ô Dionysos, d'accueillir mon amour[2]. » En réalité, les hymnes d'Anacréon étaient encore des chansons; il est douteux qu'il en ait jamais composé de plus graves[3]. Tout autres devaient être ceux de Sapho; il est bien vrai que son ode à Aphrodite[4] aboutit à la même conclusion que celle d'Anacréon à Dionysos : ce poème est tout plein des passions qui agitaient le cœur de Sapho, et elle semble avoir fréquemment adressé à la mère de l'amour des prières que ne lui dictait pas uniquement l'ardeur de la piété[5]. Mais elle avait composé aussi des hymnes en l'honneur de divinités plus sévères; on citait dans l'antiquité ceux où elle avait chanté Héra[6] et Artémis[7]; ceux-là étaient véritablement destinés à des chœurs; ils furent exécutés dans des cérémonies sacrées, et l'on doit croire que le ton en était conforme à la circonstance et au caractère des deux déesses. Une dame de Pamphylie, nommée Damophyla, avec qui Sapho eut des relations d'amitié, écrivit des hymnes qu'on chantait encore, au IIIe siècle de notre ère, dans le culte d'Artémis de Perga; ils étaient imités de ceux de Sapho et probablement ils en reproduisaient même le mètre[8]. Si la pièce XXXIV de Catulle a une origine grecque, c'est aussi à l'école de Sapho qu'elle se rattache;

(1) Scol. Pind., *Isthm.*, II, 1.

(2) Anacréon, fragm. 2.

(3) Himer., *Or.*, III, 3, cite un hymne *ἐκ τῶν ἀποθέτων τῶν Ἀνακρέοντος*; mais le témoignage est bien suspect. Voir dans Bergk le fragment 124.

(4) Sapho, fragm. 1.

(5) Sapho, fragm. 5, 6, 7, 8, 9. Voir aussi ses fragments 62 à 65, 108 et 132.

(6) *Anthol. Pal.*, IX, 189; voir aussi le fragment de Sapho 147.

(7) Philostr., *Vit. Apollon.*, I, 30.

(8) Philostr., *l. c.*

IMPRIMERIE NATIONALE.

c'est là seulement qu'il a pu apprendre l'art d'unir à un rythme aussi léger un accent aussi sincèrement religieux.

Son poème sur Attis[1] appartient à une toute autre catégorie; c'est un récit qui a toute l'ampleur d'un hymne épique. Nous y voyons Attis aborder en Phrygie avec une troupe de jeunes gens décidés, comme lui, à se consacrer au culte de Cybèle; après s'être mutilé dans un transport de fureur religieuse, il accourt vers le temple de la déesse et s'y endort. A son réveil, ayant recouvré ses esprits, il pleure sa virilité perdue et songe à retourner dans la Grèce, son pays natal. Il s'élance vers le rivage; mais un lion envoyé par Cybèle le force à retourner au sanctuaire; désormais il passera sa vie au service de la redoutable déesse. Le développement poétique de cette légende fournit à Catulle près d'une centaine de vers; il est coupé par des discours pleins de force et de mouvement : dans le premier, Attis, possédé par l'enthousiasme, anime et entraîne ses compagnons; dans le second, il exhale ses regrets; un troisième est adressé par Cybèle au lion, qui doit lui ramener le malheureux jeune homme; le morceau se termine par une prière, où l'auteur supplie la déesse d'écarter de sa maison ces redoutables fureurs. Ce poème semble donc né de la terreur que lui inspire une divinité impérieuse et barbare; s'il est vrai que la religion dans les temps primitifs n'était qu'une forme de la crainte, Catulle doit reproduire ici un hymne très ancien, destiné à rappeler, par un exemple tragique, que l'homme n'est que le misérable jouet d'une volonté supérieure. Catulle écrit à côté de Lucrèce; s'il prête le secours de son talent à des croyances que son contemporain s'attache à détruire, n'est-ce pas qu'il imite quelque poème grec, encore tout imprégné de l'esprit des vieux âges? Pindare et Euripide ont connu le culte orgiastique de la Grande mère[2]; on pourrait croire que Catulle a choisi son modèle dans l'œuvre d'un écrivain qui aurait vécu vers le cinquième siècle, et on le croirait d'autant lus volontiers que la composition et le ton général de son poème

[1] Catulle, LXIII.
[2] Pind., *Pyth.*, III, 77; Eur., *Hel.*, 1301.

ne semblent pas s'y opposer. Mais on a, d'autre part, des raisons décisives pour renoncer à cette hypothèse [1]. Si le culte de la Grande mère avait fait de très bonne heure sa première apparition dans la Grèce propre, il n'en est pas de même de la légende d'Attis; l'auteur le plus ancien qui la mentionne est un Alexandrin, c'est Hermésianax [2]; et c'est encore un Alexandrin, Callimaque [3], qui parle le premier du fleuve de Phrygie, d'où les Galles, prêtres de Cybèle, tiraient leur nom. Dans son poème, Catulle a adopté le galliambe; ce vers avait été primitivement un ionique mineur tétramètre catalectique; les auteurs dramatiques d'Athènes l'avaient employé sous sa forme la plus pure. Mais, à l'époque alexandrine, on en fit un usage tout nouveau : on le consacra spécialement à chanter Cybèle et son culte; c'est alors qu'il prit le nom de *Galliambe* ou vers de la *Grande mère* [4]; en même temps on lui fit subir un changement profond : à la place du petit ionien, qui, à l'origine, entrait seul dans la composition de chaque pied, on admit les substitutions les plus diverses et, en outre, on toléra l'*anaclase*, c'est-à-dire qu'une syllabe longue pût être, par convention, comptée pour deux brèves, qu'on partageait entre la fin d'un pied et le commencement du suivant [5]. Héphaestion rapporte que «les modernes» avaient composé, en l'honneur de Cybèle, un grand nombre de poèmes écrits dans cette mesure ainsi réformée, et il cite comme exemple deux vers grecs, où l'auteur disait en parlant des prêtres mutilés de la

(1) Voir l'étude de M. de Wilamowitz-Möllendorff, *Die Galliamben des Kallimachos und Catullus* dans l'*Hermes*, t. XIV (1879), p. 194; Magnus, *Jahresberichte* de Bursian, LI, 2, p. 237 (1887); Grant Allen, édition de l'*Attis* avec un commentaire et des excursus, Londres, 1892; Thompson (E. S.), Dunn (G.) et Hardie (W. R.), *On the galliambic metre* dans la *Classical review* de 1893, p. 145 et 280. M. Grant Allen a sur le galliambe un système bien difficile à admettre; voir l'article de M. Émile Thomas dans la *Revue critique* de 1893, I, p. 284.

(2) Pausan., VII, 17, 9.

(3) Plin., *Hist. nat.*, XXXI, 9. (Schneider, *Callimachea*, fr. 100 *f*, 47.)

(4) Μητρῳακόν, Hephaestion, XII, p. 39 (Westphal.).

(5) Ainsi dans le vers de Catulle, *Super alta vectus Attis*..., la syllabe *vec* compte pour deux brèves, partagées entre la fin du premier pied et le commencement du second.

déesse : « Ô Galles, prêtresses de la Grande mère des montagnes, qui vous plaisez dans vos courses à agiter le thyrse, en faisant retentir vos armes et vos crotales d'airain. . . » Ces vers, d'après Héphaestion, étaient « célèbres »; mais il néglige d'en nommer l'auteur, et l'on n'y rencontre point l'*anaclase*, qu'il annonçait comme un des caractères principaux du galliambe; aussi a-t-on supposé une lacune dans le texte. Mais cette hypothèse n'est pas nécessaire : Héphaestion cite seulement les deux premiers vers de la pièce; puisqu'elle était « célèbre », il lui suffisait d'en rappeler le début; c'était affaire au lecteur de chercher dans la suite les exemples de l'*anaclase* et des autres licences qui ne pouvaient pas, comme de juste, se trouver toutes rassemblées dans ces deux vers. Quant à l'auteur, il n'est guère douteux que ce fût Callimaque; il est expressément nommé dans une scolie relative au passage d'Héphaestion[1]; et, en effet, on ne voit pas quel est parmi les « modernes » celui à qui ce grammairien aurait pu de préférence emprunter un exemple « célèbre ». Ainsi s'explique pourquoi le vers galliambique, qui, sous sa forme propre, n'avait pas été cultivé par les Grecs à l'époque classique, a joui d'une si grande faveur chez les Romains : c'est que le prince de l'alexandrinisme en avait donné le type dans une pièce très goûtée des connaisseurs. Varron insère, dans plusieurs de ses satires ménippées, des vers galliambiques où, comme Catulle, il montre Attis gagnant à pas précipités le temple de Cybèle, et les farouches ministres de la déesse faisant retentir en son honneur leurs bruyants instruments[2]; non seulement ces vers traitent le même sujet que ceux de Catulle, mais ils sont d'une facture toute semblable. Dans le même temps, Cécilius de Côme entreprend, lui aussi, un poème sur Cybèle et ses mystères, avec assez de succès pour s'attirer les éloges de Catulle, son ami[3]. Bientôt viendra

[1] P. 194 (Westphal.). Voir Callimaque, fragm. 568. L'attribution que Schneider considérait comme probable paraît certaine à Wilamowitz-Möllendorff et à Susemihl, I, p. 364-365, note 73.

[2] Varron, *Sat. Mén.*, dans le Pétrone de Bücheler (1882); *Marcipor*, 275; *Cycnus*, 79; *Eumenides*, 131, 132. Voir aussi fragm. 540.

[3] Catulle, XXXV, 18.

Mécène, qui essaiera, à son tour, de rivaliser dans ce difficile exercice avec les écrivains de la génération précédente, et il ne sera pas le dernier[1]; Martial[2] se vante en ces termes de ne pas se ranger parmi les poètes qui entreprennent des tours de force : « Parce que je ne me fais pas gloire de composer des vers rétrogrades, parce que je ne lis pas à rebours le licencieux Sotadès, parce que je n'écris pas, à la manière des Grecs, des vers qui imitent l'écho; parce que *le délicieux Attis ne me dicte pas un galliambe délicat et plein de mollesse,* je ne suis pas pourtant un si mauvais poète... Il est honteux de s'appliquer à des bagatelles difficiles, et c'est un sot travail que celui des inepties. Que Palaemon[3] écrive des vers pour la foule qui se presse dans les cercles! moi, je ne veux plaire qu'à un petit nombre d'auditeurs. » Ainsi, aux yeux de Martial, les galliambes sont un tour de force, *difficiles nugae, ineptiae,* comme les vers qu'on peut lire dans les deux sens, de gauche à droite et de droite à gauche; en un mot, comme toutes ces compositions extravagantes dont les Simmias et les Castorion avaient, à l'époque alexandrine, donné le premier modèle[4]. Le rapprochement est curieux et achève de nous éclairer sur la véritable origine du galliambe. Pour Martial, c'est un mètre efféminé, parce que le rythme en est comme brisé et que les brèves y dominent; elles lui donnent une allure sautillante, qui est incompatible avec l'expression des sentiments graves; un Romain voulait retrouver dans la poésie, surtout dans la poésie religieuse, ces spondées au pied ferme, « *spondeos stabiles*[5] », qui abondaient dans sa langue; le galliambe avait le tort de plier le latin à des exigences pour lesquelles il n'était pas fait. Mais c'est justement là ce qui avait séduit Catulle : il s'agissait de réagir contre la lourdeur de l'idiome national; il fallait le forcer à courir, et même à sauter; tel est le régime

(1) Diomède dans les *Grammatici latini,* I, 514 et Caes. Bass., *ibid.,* VI, 262. Voir Luc. Müller, *De re metrica rom.,* p. 108.

(2) Martial, II, 86; voir le commentaire de Friedländer ad h. l.

(3) Peut-être Q. Remmius Palaemon, professeur célèbre du Ier siècle.

(4) Couat, *Poés. alex.,* p. 193, 194.

(5) Hor., *Ars poet.,* 256.

auquel on soumet, dans les gymnases, les jeunes gens qui manquent de souplesse : on leur impose pour un temps certains exercices qui doivent développer en eux, par la force de l'habitude, les qualités que leur a refusées la nature. Les galliambes de Callimaque pouvaient, à cet égard, offrir d'utiles leçons aux poètes du temps de César. Mais Martial a raison : après Virgile, ces tours de force, ou plutôt ces tours d'adresse n'étaient plus nécessaires; la Muse latine avait acquis autant de grâce qu'elle en pouvait souhaiter : ce qui avait été pour elle un exercice salutaire n'était plus désormais qu'un jeu frivole. Catulle, en imitant Callimaque, lui emprunte ses artifices les plus ingénieux. Le poète grec, voulant rappeler que les Galles ont dépouillé leur sexe, les désigne par des noms féminins; ainsi fait Catulle; il ne les appelle point *Galli,* mais *Gallae :* la ressemblance est trop singulière pour être fortuite. Jusqu'où allait l'imitation dans la suite de la pièce? Un critique, qui a fait de ce morceau une étude particulière [1], estime que Catulle doit avoir abrégé ou élagué son modèle. En effet, il ne nous dit pas qui est Attis, quels sont ses parents, d'où il vient, et quelle est cette patrie vers laquelle s'élancent ses regrets désespérés [2]. Au début, il nous montre le jeune homme touchant du pied le bois de la déesse phrygienne [3], et, quelques vers plus bas, celui-ci invite ses compagnons à l'y suivre, comme s'il en était encore loin [4]. Il s'est volontairement privé de sa virilité; nous voyons ensuite que les Galles ont imité son exemple [5]; mais le poète n'en a rien dit. Que deviennent-ils à la fin de la pièce? Ont-ils essayé de fuir avec leur chef et sont-ils ramenés comme lui vers le sanctuaire? Rien ne nous l'apprend. En un mot, on devine que Catulle s'adressant à un cercle d'amis érudits, qui ont tous présent à la mémoire le texte grec, y taille à son gré ce qui lui convient, sans trop se soucier de mettre dans le récit un ordre rigoureux. Il suppose que l'original n'est pas moins familier à ses lecteurs qu'à lui-même et il leur laisse le soin de renouer, à l'aide de leurs souvenirs, l'enchaînement des faits.

[1] Wilamowitz-Möllendorff, p. 198. — [2] Voir vers 49. — [3] Vers 2. — [4] Vers 20. — [5] Vers 17.

Si Catulle a resserré, dans l'ensemble, le poème de Callimaque, il est beaucoup moins vraisemblable que, dans le détail, il y ait rien ajouté. Ainsi il représente le Sommeil s'éloignant d'Attis et s'envolant vers les demeures célestes, où il est reçu par son épouse Pasithée; on fait observer [1] que cette déesse, rarement nommée dans la mythologie, est cependant connue d'Homère [2], et que Catulle a pu imiter l'Iliade dans le rôle qu'il lui prête. Mais, chez Homère, on voit seulement qu'Héra promet au Sommeil, s'il exécute ses ordres, de lui donner Pasithée pour épouse. Le mariage s'est donc célébré depuis le temps d'Homère; il était assez dans le goût des Alexandrins de conclure ainsi entre des personnages mythologiques une union depuis longtemps annoncée, et l'on ne voit pas pourquoi le Sommeil n'aurait pas reçu de la main de Callimaque l'épouse que lui avait promise le vieil Homère.

Mais ce qui porte au plus haut point dans cette pièce l'empreinte de l'alexandrinisme, c'est l'art avec lequel Catulle mêle la poésie érotique à la poésie religieuse. Le morceau où Attis exhale les plaintes que lui arrache sa triste destinée [3], est une élégie intercalée dans un hymne. Du reste, le personnage lui-même est, avant tout, un héros de roman, et Catulle, pour le peindre, emploie les couleurs ordinaires, que l'école appliquait aux portraits des beaux adolescents, favoris de l'amour : c'est un tendre et délicat jeune homme, *tener Attis* [4], que rend encore plus délicat une affreuse mutilation; toutes les épithètes et les images qui servent en général à rendre la beauté de la femme se pressent sous la plume de Catulle pour représenter ce néophyte qui n'a plus de sexe : au début, les adjectifs qui le désignaient étaient au masculin; ils font bientôt place à des adjectifs féminins [5]; Attis, parlant de lui-même, emploie tantôt un genre, tantôt l'autre [6], ne sachant plus quel est celui qui lui convient désormais. Il est devenu un être indécis, aux mains de neige, aux

[1] Ellis et Wilamowitz-Möllendorff. — [2] *Il.*, XIV, 250, 276. — [3] Catulle, LXIII, vers 50 à 73. — [4] Vers 88. — [5] Vers 8 et suiv. — [6] Vers 51 et suiv.

lèvres de rose[1]. On reconnaît ici les procédés auxquels se complaira Ovide : lui aussi, il traitera à son tour la légende d'Attis[2], mais rapidement et en cherchant à la renouveler par quelques détails; on voit bien qu'il a redouté la comparaison qu'on aurait pu faire de ses vers avec ceux de Catulle. S'il n'avait pas été arrêté par ce motif, aucun sujet ne pouvait le tenter davantage : l'aventure d'Attis était faite pour l'élégie beaucoup plus que pour la poésie religieuse; si elle avait fourni matière aux galliambes de Callimaque, elle avait aussi défrayé les distiques d'Hermésianax[3], et tout porte à croire que, chez Callimaque même, elle avait revêtu le caractère d'un épisode romanesque. Si la Grande mère a poussé Attis à un acte de folie, qui lui enlève sa virilité, c'est qu'elle est éprise de lui, comme Vénus l'est d'Adonis; elle exige qu'il se consacre tout entier à son service, et surtout qu'il soit condamné à ne plus rechercher aucune femme; elle le retire du monde avec une fureur jalouse. Ce qu'elle veut, c'est qu'il renonce à aimer et à être aimé parmi les humains, et c'est bien là, dans le sacrifice qu'elle lui impose, ce qu'il regrette le plus. « Me voilà devenu femme, s'écrie-t-il, moi qui naguère encore, jeune homme, éphèbe, enfant, étais la fleur du gymnase et la gloire de la palestre! La foule de mes admirateurs, se pressant à ma porte, n'en laissait jamais refroidir le seuil; je trouvais toujours ma demeure ornée de guirlandes de fleurs, à l'heure où le soleil levant me faisait sortir de ma couche[4]. » On peut comparer à ce passage un fragment d'une élégie où Callimaque racontait les aventures de Cidyppé et d'Acontius. Il y décrivait la beauté du jeune homme, qui, avant d'avoir été frappé par les traits de l'Amour, recevait dédaigneusement les hommages de ses compagnons : « Les soupirants l'attendaient à la porte, lorsqu'il devait se rendre à l'école ou au bain[5]. » On a pensé que Catulle a pu s'inspirer de ces vers et les appliquer à son Attis[6]; mais il paraît plus vraisemblable qu'il y avait déjà chez

[1] Vers 8 et 74. — [2] *Fastes*, IV, 221. — [3] Pausan., VII, 17, 5. — [4] Vers 63 à 67. — [5] Callimaque, fragm. 169. Cf. fragm. 102 et 148. — [6] Wilamowitz-Möllendorff.

Callimaque une étroite ressemblance entre Attis et Acontius. On peut remarquer dans ses hymnes mêmes que, parfois, le développement, commencé sous la forme épique, emprunte tout à coup les sujets et la voix de l'élégie; ainsi, après avoir décrit longuement les attributs d'Artémis, Callimaque raconte la légende de Dictynna, plus tard mise en vers latins par Valérius Caton; il dit comment cette nymphe, poursuivie par l'amour de Minos, se précipita du haut d'un rocher et comment elle fut reçue miraculeusement dans les filets d'un pêcheur [1]. D'autres fois, l'hymne tourne à l'idylle. Observons que, chez Catulle, le malheureux favori de Cybèle n'a rien d'un héros des anciens temps : c'est un élève de l'éphébie, un de ces beaux adolescents, dont les vases peints nous représentent les exercices et les jeux; comme l'artiste qui a reproduit leurs formes élégantes, le poète saisit son personnage au milieu d'une petite scène de la vie familière et il dessine, en passant, d'un trait rapide, mais sûr, une de ses attitudes les plus gracieuses; à côté de l'image aux contours sobres et précis, le peintre a tracé un mot d'éloge pour le jeune homme qui a posé devant ses yeux : *kalos*, qu'il est beau! Le poète nous invite à la même admiration en répandant tout autour du portrait les expressions les plus fines et les plus choisies du langage poétique. Tel est l'art de Théocrite dans les idylles; tel est, dans l'hymne même, celui de Callimaque. Ainsi il nous montre Artémis enfant, assise sur les genoux de Zeus et cherchant, par de câlines prières, à obtenir de lui des présents : «Ayant achevé de parler, elle voulut toucher le menton de son père; mais vainement elle étendit ses mains, faisant tous ses efforts pour l'atteindre. Son père inclina la tête, sourit et lui dit en la caressant : Puissent les déesses me donner toujours de tels enfants! A ce prix, je supporterais même les colères de la jalouse Héra. Je t'accorde bien volontiers, ma fille, tout ce que tu demandes, et si tu veux encore davantage, ton père te le donnera. Tu désires avoir une ville à toi; tu en auras trente. . . . .[2]» Si, dans

[1] Callim., *Hymne à Artémis*, vers 187 et suiv.
[2] Callim., *Hymne à Artémis*, vers 26 et suiv.

la maison de ce bon père de famille, on sait combler, et au delà, les vœux des enfants sages, on sait aussi tenir en respect les enfants méchants; à l'occasion, on les menace du Cyclope: « Lorsque la fille d'une déesse désobéit à sa mère, sa mère feint d'appeler, pour châtier l'enfant, quelqu'un des Cyclopes, Argès ou Stéropès; alors, du fond de la céleste demeure, arrive Hermès, le visage noirci de cendre; bien vite, grossissant sa voix, il fait peur à la petite fille, et celle-ci se jette sur le sein de sa mère, les yeux cachés dans ses mains[1]. » C'est encore la même source d'observations qui a fourni à Callimaque un touchant épisode de l'hymne à Déméter[2] : Erysichthon, ayant outragé la déesse, est condamné par elle à une faim perpétuelle, que rien ne peut assouvir; mais le mal qui le dévore n'est connu de personne, si ce n'est de ses parents; le poète nous peint sa malheureuse mère, inventant sans cesse quelque excuse nouvelle pour le dispenser de paraître, chaque fois que des amis viennent l'inviter à un repas de fête; tantôt il est alité, tantôt il est sorti; il est en voyage, ou bien il s'est blessé en jouant au disque, ou bien il est tombé de cheval; et ces accidents imaginaires, se succédant sans relâche, sont pour la pauvre mère un prétexte à laisser couler, sans éveiller le soupçon, des larmes trop justifiées. Qui ne voudrait que le déclin de la poésie grecque se fût prolongé de quelques siècles, s'il avait dû ajouter aux grandes compositions de l'âge classique beaucoup de tableaux semblables?

En résumé, lorsqu'on embrasse d'un coup d'œil les poèmes méliques de Catulle, on y peut constater que Sapho et Callimaque ont été ses principaux modèles. Comme Horace, il s'est sagement abstenu « d'aller puiser à la source pindarique[3] », et tous ses amis, sans exception, semblent avoir observé la même prudence. Si Horace a bien fait de résister à ceux qui lui conseillaient d'imiter les Odes triomphales, Catulle n'a pas été moins

(1) Callim., *Hymne à Artémis*, vers 66.

(2) *Hymne à Déméter*, vers 73.

(3) Ce que ne fit pas Titius, l'ami d'Horace: « *Pindarici fontis qui non expalluit haustus.* » *Epist.*, I, 3, 10.

avisé. En admettant qu'il se fût senti « soulevé par ce souffle puissant, qui porte jusqu'aux nues le cygne de Dircé »[1], il devait encore tenir ses ailes obstinément fermées. Au temps d'Horace, la langue poétique est prête pour les grands efforts : la lassitude des guerres civiles a fait naître dans toutes les âmes un désir sincère de revenir à la religion et aux vertus des ancêtres; ce sentiment généreux supplée, dans une certaine mesure, aux croyances disparues; il anime, autour d'Auguste, jusqu'aux écrivains du tempérament le plus frivole; puis viennent les brillants succès du dehors, qui exaltent le patriotisme; on conçoit que Rome ait alors appelé de ses vœux un Pindare latin, et qu'elle ait cru qu'il pouvait naître : ce n'était pas à des poètes obscurs, comme un Titius ou un Rufus[2], qu'il était réservé de justifier ses espérances; mais Horace, lui aussi, n'est pas sans avoir tenté d'aborder le rôle dans le livre même où il s'en défend, tant cette entreprise, malgré ses difficultés, paraissait alors séduisante et naturelle. Aucune des raisons qui l'expliquent ne pouvait encore être invoquée par Catulle et par ses amis. Ce n'est pas seulement Pindare qu'ils ont écarté de leurs études : c'est, d'une façon générale, le lyrisme d'apparat tout entier. On aurait tort de conclure qu'ils n'en sentaient pas la beauté; mais ils sentaient aussi vivement la différence profonde que la distance des temps établissait entre eux et ce genre de poésie. Denys d'Halicarnasse caractérise la manière de Pindare en disant qu'elle est « archaïque et austère[3] ». Si telle était l'opinion d'un Grec, que devait penser un étranger? Le sentiment général des poètes latins sur le lyrisme d'apparat, c'est celui d'Horace sur Pindare : une admiration sans bornes, mêlée d'une crainte respectueuse. Il faut ajouter qu'au temps de Catulle surtout, ce qui manquait le plus à la poésie latine ce n'était pas la noblesse, le goût de la grandeur dans la pensée et dans l'expression : Ennius et les tragiques l'avaient assez prouvé. Ce qui lui était nécessaire, c'était bien

[1] Hor., *Od.*, IV, II, 25.
[2] Ovide, *Pont.*, IV, 16, 28.
[3] Denys d'Halic., *De compos. verb.*, 22.

plutôt la finesse, l'élégance simple et aisée, l'habitude de la discipline dans le style et dans la forme métrique. Il s'agissait de lui donner toutes ces qualités : c'était pour elle une question de vie ou de mort. A ce point de vue, non seulement l'imitation du lyrisme solennel et majestueux des grands maîtres n'était pas nécessaire, mais elle pouvait être funeste; un échec, à cette heure décisive, eût tout perdu; la glorieuse moisson du siècle d'Auguste eût été compromise dans son germe. La Grèce, conquise par les armes, assistait en souriant aux efforts que tentait le vainqueur pour s'assimiler sa littérature; il lui avait enlevé ses bibliothèques; elle se demandait ce qu'il allait en faire. Deux siècles plus tard, après Catulle, après Horace, les Grecs soutenaient que Rome n'avait pas produit un seul poète lyrique digne de ce nom [1]. On pense avec quel dédain, avec quelle joie malicieuse ils avaient dû apprendre, au temps de César, qu'un jeune Véronais et quelques-uns de ses amis se proposaient de marcher sur les traces de Sapho. Mais qu'auraient-ils dit, si ces téméraires avaient annoncé le dessein d'imiter Pindare? Ceux-ci, de leur côté, sentaient fort bien que les regards de la Grèce étaient attachés sur eux; à l'impatience ironique avec laquelle étaient attendus leurs essais, ils répondirent par la plus grande circonspection. Du reste, il est fort possible que les Alexandrins leur en eussent donné l'exemple; Horace n'est pas le seul qui déclare Pindare inimitable. Quintilien rend le même arrêt. On suppose que Quintilien parle d'après Horace [2]; il est bien plus probable que tous deux parlent d'après un des écrivains de l'école alexandrine, et qui serait-il, sinon Callimaque? Pour ce savant, l'ère de scompositions grandioses est à jamais fermée; les poètes anciens sont des dieux, qu'il faut adorer sans essayer de s'élever jusqu'à eux; plus on les respecte, plus il faut se garder de les approcher. C'est du moins ce que Callimaque pense d'Homère [3]; comment n'aurait-il pas eu sur Pindare la même opinion? On lui attribue

[1] Aulu-Gelle, XIX, 9.
[2] Quintil., X, 1, 61, avec le commentaire de M. Hild.
[3] Couat, *Poés. alex.*, p. 491 et suiv.

une recension des poèmes pindariques[1] et il montre lui-même qu'il ne savait pas toujours, dans ses propres vers, oublier le vieil auteur publié par ses soins[2]; mais autre chose est une réminiscence, autre chose un système d'imitation suivie. Dans le canon de l'école alexandrine, Pindare occupait le premier rang parmi les lyriques anciens, comme Homère parmi les poètes épiques; il se trouvait ainsi placé sur un sommet, que Callimaque et ses disciples jugeaient sans doute inaccessible[3]. Si c'est bien d'eux, en effet, que vient la sentence, on comprend pourquoi les poètes latins jusqu'à Horace ont reculé devant l'imitation de Pindare, et pourquoi Horace lui-même, dans les grandes odes du quatrième livre, n'a abordé le genre héroïque qu'à la dérobée. Il eût fallu rompre avec une tradition établie dans l'enseignement; l'école devait répéter depuis les grands critiques d'Alexandrie : « On n'imite pas Pindare. » Les Alexandrins eux-mêmes ont-ils eu tort ou raison d'obéir à ce mot d'ordre? auraient-ils pu l'enfreindre, s'ils l'avaient voulu? Nous n'avons pas à le rechercher. Mais ce qui est bien clair, c'est qu'ils ont rendu le plus grand service au lyrisme naissant des Romains, en l'empêchant de s'élancer, pour ses débuts, au plus haut des cieux; il aurait eu le sort d'Icare, et il eût été encore moins heureux, car sa chute n'aurait pas été remarquée, elle n'eût pas même laissé un souvenir. Si les Romains ont eu une poésie lyrique qui nous charme, c'est que Catulle, le premier, leur a enseigné à borner leur ambition; et lui-même l'avait appris des Alexandrins. A son école, les poètes latins ont acquis ce sentiment de la mesure, que l'exemple de Térence n'avait pas suffi à leur donner à tous, et qu'il fallait encore répandre pour que la littérature nationale eût, à son tour, un grand siècle.

(1) Callimaque, fragm. 100 *d*, 16.

(2) *Ibid.*, voir la note de Schneider sur *Hymn.*, II, 112.

(3) Callim., fragm. 279, appelle les dithyrambes des chants bâtards, *νόθοι ἀοιδαί*. Il dit encore (fragm. 165, 490) : « Ne me demandez pas un chant sonore et retentissant (*μέγα ψοφέουσαν ἀοιδήν*). Ce n'est pas moi qui dispose du tonnerre, c'est Zeus. »

CHAPITRE III.

LES HENDÉCASYLLABES.

I

La poésie que nous appelons légère, fugitive, ou encore poésie de genre ou de circonstance, est à la fois très voisine et très différente de la poésie lyrique. Ce qui l'en rapproche, c'est qu'elle chante aussi les émotions personnelles de l'auteur, ses joies et ses tristesses, ses amours et ses haines; elle nous fait entrer dans sa vie. Mais elle se distingue par plusieurs caractères particuliers; on ne peut manquer d'en être frappé, si on la compare même à l'ode familière des Éoliens, qui est cependant de tous les genres traités par les Grecs celui avec lequel elle a le plus d'affinité. Dans le lyrisme proprement dit, l'émotion naît spontanément, elle se développe d'elle-même suivant les lois éternelles qui règlent le cours des passions humaines; le poète n'a qu'à l'observer en lisant dans son propre cœur. Au contraire, dans la poésie de circonstance, le monde extérieur intervient sans cesse; il lui donne le souffle et le mouvement; un rapport s'établit soudain entre les objets et l'âme du poète, et plus ce rapport est inattendu, plus l'effet qui en résulte a de charme. Mais aussi l'émotion est moins profonde et moins durable que dans l'ode ou l'élégie; elle s'enfuit aussi vite qu'elle était venue, non sans laisser en nous quelquefois un trait qui demeure. Le mérite propre de cette poésie, c'est de reproduire sous une forme vive et dégagée la variété des circonstances qui l'ont inspirée; si elle ne dédaigne aucun des menus incidents dont se compose une existence d'homme, nous lui demandons de les peindre de

telle sorte qu'ils ne nous paraissent pas futiles; au bout des sensations qu'elle recueille au jour le jour, nous voulons découvrir des sentiments vrais; elle n'est pas tenue de les présenter dans un ordre régulier; au contraire, nous lui demandons de respecter l'imprévu de la vie, car c'est encore pour elle une façon d'être fidèle et attrayante; mais encore faut-il qu'elle nous touche par quelque endroit : il faut qu'elle ait des larmes et des sourires, et qu'elle les mêle avec un art savant et sincère. Une telle poésie doit avoir, malgré tout, des ambitions plus bornées que le lyrisme; elle doit se contenter d'une forme moins ample et moins riche; par cela même qu'elle saisit, au hasard de la rencontre, des impressions fugitives, elle doit les noter rapidement, pour ne pas leur donner le temps de se dissiper, et brièvement, pour ne pas les dénaturer en leur attribuant une importance qu'elles n'ont pas; les ouvrages de longue étendue ne sont pas son fait. La même raison l'oblige à renoncer aux mètres compliqués, qui exigent un travail délicat; même la strophe courte et simple des Éoliens ne lui convient pas : il lui faut un mètre uniforme, d'un cours égal et rapide, qui lui permette de glisser sur ce qu'elle touche. Ainsi la poésie de circonstance, promenant sa fantaisie à travers les hommes et les choses, évitant tous les extrêmes et s'interdisant les vastes pensées, ne peut être confondue ni avec l'iambe, ni avec l'ode, ni avec l'élégie. Elle se distingue même de l'épigramme, si nous prenons ce mot dans son sens étymologique : une épigramme est une inscription; elle sert à un usage nettement défini; elle ne se prête guère qu'au développement d'une seule et même idée; un mot bien choisi et bien placé en fait tout l'ornement. La poésie de circonstance, dans sa brièveté, admet un peu plus de laisser aller; ses tours sont plus libres, ses limites moins étroites; elle ne connaît d'autres lois que son caprice et le succès.

Ce genre, qui a eu chez nous une fortune si brillante au XVIII[e] siècle, n'a pas été moins apprécié des Romains. Ils y employèrent un mètre spécial, qui servit à le distinguer : c'est celui qu'ils appellent tout court l'*hendécasyllabe*, ou vers de onze syl-

labes. Depuis le temps de Catulle, ils le cultivèrent avec passion; c'était le délassement favori des gens du monde; parmi ceux qui s'y exercèrent, on ne cite pas seulement des écrivains de profession, mais des hommes d'État comme Calvus, comme Mécène, comme Pline le Jeune, comme Serius Augurinus, qui fut consul sous Hadrien. Pline, envoyant ses hendécasyllabes à un ami, lui dit: «Je les ai composés en voiture, au bain, ou à table, en manière de passe-temps. Vous m'y verrez tour à tour plaisant, enjoué, amoureux, chagrin, plaintif ou colère; vous y trouverez des descriptions tantôt plus simples, tantôt plus nobles; grâce à cette variété, j'espère que chacun y rencontrera quelque chose à son goût; peut-être certains morceaux plairont-ils à tout le monde[1].» Laevius, Varron, Calvus et Catulle sont les premiers qui aient initié les Romains à ce genre si goûté depuis. Catulle en a été le classique; Pline le Jeune invoque son témoignage comme l'autorité la plus propre à justifier le ton un peu libre de ses propres vers. Si Horace a reculé devant ce genre de poésie, qui allait cependant si bien à sa nature, c'est que la réputation que Catulle s'y était acquise lui a paru trop redoutable; il a cru pouvoir le surpasser comme poète lyrique, en voyant tout ce qui restait encore à prendre dans l'école éolienne; il n'a pas cru qu'il fût prudent de se mesurer avec l'auteur des hendécasyllabes. Sur les soixante pièces dont se compose la première partie du recueil de Catulle, quarante-deux, c'est-à-dire plus des deux tiers, sont écrites en hendécasyllabes[2]. Le genre auquel ce mètre est adapté n'a point de nom précis en tant que genre; les Romains appellent les poèmes qui doivent y être rattachés des bagatelles, des folies, *nugae, ineptiae*. La cause en est sans doute dans l'extrême variété qu'il autorise et qui en fait le charme; son caractère propre est de n'en point avoir; pourvu que la mesure y soit, il admet toutes

[1] Pline, *Epist.*, IV, 14.

[2] Charisius, p. 75 P., donnant une forme rare, dont il trouve un exemple dans Catulle, le cite ainsi : «*Haec saepius Catullus in hendecasyllabis*», ce qui semble indiquer qu'il considère ces vers comme formant, dans la première partie du recueil, la série la plus importante. Cf. Sen. *Controv.*, VII, 19. Voir sur ce sujet les observations de Riese dans le *Rhein. Mus.*, 1866, p. 499, 500.

IMPRIMERIE NATIONALE.

les compositions qui ne rentrent dans aucune catégorie bien déterminée. Pline le Jeune dit de ses petits vers : «Je me propose d'intituler ces bagatelles *hendécasyllabes*, titre qui n'a de rapport qu'à leur forme métrique. Vous pouvez, si bon vous semble, les appeler *épigrammes*, *petits tableaux*, *morceaux détachés*, ou, comme beaucoup d'autres l'ont fait jusqu'ici, *poésies légères* : je ne vous offre, moi, que des *hendécasyllabes*[1].» Il est évident que Pline est embarrassé pour trouver un titre exact. Cependant tout le monde reconnaît que cette poésie ne rentre dans aucune autre catégorie. Pline dira encore : «Il m'arrive quelquefois de faire de *petits vers légers*; je fais aussi des comédies et j'en écoute; je vais voir des mimes, je lis des poètes lyriques et je sais me plaire aux ouvrages imités de Sotadès.» Les *petits vers légers*, *versiculi severi parum*[2], c'est-à-dire ses hendécasyllabes mêmes, sont donc par lui mis à part de ces diverses compositions; ce qui est surtout digne de remarque, c'est qu'il ne les confond pas avec les poèmes lyriques. Quand il publie son recueil, il a soin de n'y admettre que des hendécasyllabes, à l'exclusion de tout autre mètre, et il nous apprend qu'un grand nombre d'auteurs lui en avaient donné l'exemple[3]. Quintilien ne fait pas à ces productions frivoles l'honneur de les énumérer parmi les genres classiques qu'il passe en revue dans son dixième livre; mais il en donne la raison ailleurs : c'est que, comme l'élégie ou les vers sotadiques, elles ne sont pas une lecture pour l'enfance[4]. Catulle l'avait déjà déclaré avant lui[5].

Ce que nous ignorons absolument, c'est l'origine de cette poésie. De qui Laevius, Catulle et ses amis la tenaient-ils? à quelle époque fit-elle, chez les Grecs, sa première apparition? Ici

[1] Pline, *Epist.*, IV, 14 : «*Sive epigrammata, sive idyllia, sive eclogas, sive (ut multi) poematia, seu quod aliud vocare malueris, licebit voces; ego tantum hendecasyllabos praesto.*»

[2] Pline, *Epist.*, V, 3.

[3] Pline, *Epist.*, VII, 4 : «*Placuit exemplo multorum unum separatim hendecasyllaborum volumen absolvere.*»

[4] Quintil., I, 8, 6.

[5] Catulle, XVI, 9 : «*Quod pruriat incitare possunt non dico pueris...*»

nous en sommes réduits aux conjectures. Le mètre qui lui est propre n'est pas, du moins, de l'invention des poètes d'Alexandrie; sur ce point, tout le monde est d'accord[1]. On trouve des hendécasyllabes dans la poésie populaire, chez les tragiques et chez les comiques; il y en avait dans Anacréon[2]. Avant eux, Sapho l'avait déjà employé fréquemment; elle en avait donné de nombreux exemples dans son cinquième livre[3]; et même, d'après un auteur ancien, elle aurait eu des devanciers; mais, tandis qu'ils avaient marié l'hendécasyllabe à d'autres mètres, elle l'avait, la première, employé seul dans tout le cours d'une même pièce; cette innovation fut cause qu'on l'appela hendécasyllabe saphique, bien qu'en réalité il eût une origine plus ancienne[4]. Ceci est fort important; car ces poèmes écrits d'un bout à l'autre en hendécasyllabes n'ont pu manquer d'être étudiés par les Romains, et ils sont, pour la forme extérieure, le premier type de leurs ouvrages. Mais il resterait à savoir si, pour le sujet et pour le ton, ils offraient aussi une certaine unité, en d'autres termes, si le mètre, comme nous le voyons chez les Romains, y était déjà l'indice, le signe distinctif d'un genre. Sapho, avant Catulle, avait-elle fait de l'hendécasyllabe le vers favori de la poésie fugitive? l'avait-elle consacré spécialement à des pièces de peu d'étendue, répondant à la définition que Pline le Jeune, par exemple, a donnée de ses propres essais? Voilà ce qu'il nous importerait le plus de pouvoir déterminer avec exactitude, et c'est malheureusement ce que personne ne peut dire; il ne subsiste pas le plus léger débris des hendécasyllabes de Sapho[5]. Remarquons seulement que si, en effet, elle avait créé

[1] Ellis, *Prolegom.*, p. XXXIII; Plessis, *Métrique*, p. 261.

[2] Atil. Fortunat., p. 2676 (Keil, *Gramm. lat.*, t. VI). Voir Bergk, *Poet. lyr. gr.;* Anacréon, fragm. 38.

[3] Mar. Vict., p. 2567; Atil. Fortunat., p. 2674; Terent. Maur., v. 2545 (Keil, *l. c.*).

[4] Mar. Vict., p. 2596 : «*Initium ab eo versu sumimus, cui sapphico nomen est, non ut ab ea invento, sed jugiter usurpato.*» Cf. Ter. Maur., v. 2548. Ce vers ne doit pas être confondu avec l'hendécasyllabe saphique proprement dit, qui a le dactyle au troisième pied.

[5] Voir Bergk, *Poet. lyr. gr.;* Sapho, *Prolegom.*, p. 83 et la note. Le frag-

un genre nouveau, elle ne paraît pas y avoir conquis, comme dans l'épithalame par exemple, une supériorité telle, qu'elle en demeurât l'unique modèle; parmi les nombreux auteurs latins qui ont écrit des hendécasyllabes, aucun ne se réclame de son nom; si parfaits que fussent les siens, ils n'avaient probablement pas découragé les poètes grecs qui la suivirent. Le défaut du genre, c'était d'être un peu trop favorable aux talents d'une veine facile et commune; il n'est guère douteux qu'à l'époque alexandrine, il s'accrut d'un grand nombre de productions; si elles n'ont pas survécu et si les auteurs latins ne les citent même pas, c'est peut-être précisément parce qu'elles formaient une littérature très volumineuse, d'où rien de saillant ne se détachait.

L'hendécasyllabe saphique, en effet, prend, à partir de l'époque alexandrine, un nom nouveau : il s'appelle désormais le vers phalécien, du nom du poète Phalécos. On suppose que ce personnage fut à peu près contemporain de Callimaque. S'il faut en croire les métriciens de l'antiquité, il ne changea rien à l'hendécasyllabe de Sapho; les grammairiens auraient simplement pris l'habitude d'appeler ce vers *phalécien,* parce que Phalécos s'en était servi avec une prédilection particulière[1]. Mais c'est là une opinion superficielle; entre l'hendécasyllabe primitif, tel qu'on peut l'observer dans les tragiques, et celui des Latins, il y a des différences assez notables : le rythme n'est plus tout à fait le même; le premier temps fort, où l'on commence à battre la mesure, ne tombe plus sur le dactyle du second pied, mais sur la première syllabe du vers[2]; de là, dans le mécanisme et l'harmonie qui lui sont propres, une modification sensible. N'est-il pas naturel de penser qu'elle doit être attribuée à Phalécos? Ce que les anciens disent de lui nous porte à croire que ses hendécasyllabes devaient former un recueil assez considé-

ment 105 n'a guère l'air de devoir être rapporté à cette partie de l'œuvre de Sapho.

[1] Atil. Fort., p. 2674 : «*Ex simili causa, ut plerique, a cultore suo, non inventore, nomen accepit.*»

[2] Plessis, *Métrique*, p. 263, note 3 et p. 264, note 1.

rable[1]. Il nous est parvenu sous son nom six épigrammes en distiques élégiaques[2]; de ses hendécasyllabes, il ne reste qu'un morceau très court, qui n'offre aucune originalité, et où l'on chercherait vainement une analogie avec les poèmes de Catulle : c'est l'épitaphe d'un comédien; elle aurait pu aussi bien être rédigée en distiques, comme les autres épigrammes du même auteur[3]. Il en faut dire autant des hendécasyllabes que nous ont laissés Théocrite et Callimaque[4]; d'ailleurs ils ne se suivent pas sans interruption, comme chez Catulle, dans une pièce d'une mesure uniforme; mais ils alternent avec différents mètres, et nous ne savons pas si ces deux écrivains ont jamais traité autrement l'hendécasyllabe.

Plus tard, dans les premiers temps de l'Empire, certains poètes grecs savaient encore, à l'occasion, lui donner un tour agréable; ce quatrain d'Alphée de Mitylène, par exemple, se rapproche assez du type adopté par les Latins : « Ce qu'il me faut, ce ne sont pas des plaines fertiles, couvertes de moissons, ni d'immenses trésors, comme ceux de Gygès. Je préfère une fortune modérée, Macrinus. J'aime trop le *Rien de trop*[5]. » Héraclide du Pont, professeur de belles-lettres, qui vivait encore sous Claude, ayant appris que son maître, le fameux Didyme d'Alexandrie, avait été l'objet de critiques très vives de la part d'un de ses confrères nommé Aper, écrivit contre ce personnage un ouvrage en vers phaléciens, qui n'avait pas moins de trois livres; il l'intitula *Leschai*, c'est-à-dire *Causeries;* l'analogie avec les *Nugae*

(1) Voir, par comparaison, ce qu'Atil. Fort., p. 2672, dit du vers archébulien qui est aussi plus ancien qu'Archébulos : « *Archebulus quia carmen ex hoc uno genere composuit, archebuleum nominatum est.* »

(2) *Anthologie Palatine,* VI, 165; VII, 650; XIII, 5, 27; Athénée, X, p. 440.

(3) *Anthol. Pal.,* XIII, 6. L'authenticité en est du reste contestable. Meineke, *Delectus poetarum anthologiae graecae* (1842), p. 156; Knaack dans Susemihl, t. II, p. 523, note 28.

(4) Théocr. éd. Fritzsche, *Epigr.,* XVI; Callim., *Epigr.,* XXXIX, XLI et fragment 73.

(5) *Anthol. Pal.,* IX, 110. Voir encore une pièce d'Antipater, *ibid.,* VII, 390.

des Latins est manifeste; car un auteur grec, voulant désigner ce même ouvrage, emploie, au lieu du titre exact, un mot synonyme qui signifie *Bavardages*[1]. C'était donc un recueil de poésies détachées, d'un ton plaisant, satirique et familier. L'auteur mettait en scène une société de savants contemporains, qui, se rencontrant dans des repas communs, se posaient mutuellement des questions d'histoire, de mythologie et de grammaire. Ils recherchaient ensemble les légendes encore inexploitées qu'on pouvait emprunter aux nations étrangères[2]; ils se demandaient, par exemple, s'il était vrai que le héros Canope eût été tué en Égypte par Ménélas d'un coup de disque; à ce point de vue, l'ouvrage d'Héraclide avait autant de prix pour les curieux que ceux de Lycophron et de Parthénius de Nicée. La discussion tournait toujours à la plus grande gloire de Didyme; au contraire, Aper jouait dans ces entretiens un rôle ridicule; un des interlocuteurs lui adressait ce défi à brûle-pourpoint : «Si tu me dis dans quel auteur se trouve ce mot, je te donnerai dix statères d'or.» Il va de soi que le pauvre Aper faisait des réponses saugrenues; on rapportait, sans doute en les travestissant, quelques-unes des opinions qu'il avait exposées dans ses livres ou dans son enseignement; ces entretiens académiques devaient ressembler beaucoup à ceux qu'Aulu-Gelle et Athénée ont recueillis, avec cette différence qu'ils étaient racontés dans le même esprit que certaines scènes bouffonnes de Rabelais : c'était la parodie d'une école savante[3]. Quand les poètes grecs du temps d'Auguste et de Tibère écrivaient ces bagatelles, ils avaient peut-être dans la mémoire les hendécasyllabes de Catulle; mais il est bien plus vraisemblable qu'ils s'inspiraient d'une longue série d'ouvrages grecs, aujourd'hui perdus, que Catulle lui-même avait eus sous les yeux; s'ils nous étaient parvenus, nous y trouverions probablement le modèle des pièces si pleines de gaieté, où il a bafoué «les mauvais poètes, fléaux du siècle», les Césius, les Aquinus,

(1) *Φλυαρίαι*, Diog. Laert., V, 88.
(2) *Ἱστορίαι ξέναι καὶ ἄτριπτοι.*
(3) Meineke, *Anal. Alex.*, p. 377; *Epimetrum* X.

les Suffénus, et ce Volusius, dont il vouait les annales aux usages les plus honteux[1].

Car il avait lu tout ce qu'avaient écrit les maîtres du genre; un ancien assure que, pour la métrique, il a, dans ses hendécasyllabes, «suivi Sapho, Anacréon et les autres auteurs grecs[2]», c'est-à-dire, sans doute, les Alexandrins. La forme du vers est, en effet, chez lui, plus voisine de la forme primitive qu'elle ne le sera chez les poètes latins postérieurs; le spondée domine décidément à la base, mais le trochée et l'iambe y paraissent encore dans une proportion assez forte[3]; c'est l'état de l'hendécasyllabe dans les fragments de Phalécos, de Théocrite et de Callimaque. Mais, pour tout le reste, quelle part faut-il faire dans ses imitations aux anciens poètes grecs, quelle part aux nouveaux? S'il n'est pas toujours aisé de le distinguer, au moins peut-on rechercher ce qu'il doit à l'ensemble de leurs ouvrages.

Quand on essaie de fixer les caractères principaux de l'hendécasyllabe, on voit d'abord qu'aucun genre, si l'on excepte les trimètres de la comédie, n'avait une allure plus semblable à celle de la prose, mais d'une prose souple, alerte et brillante[4]. Il était bien fait pour rendre, comme dans les *Leschai* d'Héraclide, les «bavardages» de ces *Graeculi* spirituels et mobiles, qui excitaient tour à tour l'admiration et le dédain de leur vainqueur. Il eût manqué quelque chose à leur poésie nationale, si elle n'avait pas eu où recueillir les mille riens de la vie journalière, les saillies heureuses qui s'échappaient de tous côtés dans les hasards de la conversation; sans l'hendécasyllabe, ç'eût été un bien perdu. D'autre part, on sait combien les Romains reprochaient aux Grecs leur défaut de dignité. Au fond, les deux peuples n'avaient pas sur le bien et sur le mal des idées différentes; seulement

(1) Catulle, XIV, XVI et XXXVI.

(2) Atil. Fort., p. 2676 : «*Quae omnia genera hendecasyllabi Catullus, et Sappho et Anacreonta et alios auctores secutus, non tanquam vitiosa vitavit.*»

(3) Baumann, p. VII.

(4) Meineke, *Analecta alex.*, p. 379.

ils cessaient de s'entendre quand il s'agissait de ce qui convient et de ce qui ne convient pas. Les Romains, dans leur conduite, faisaient à l'impudeur une part nettement définie; ils lui posaient des limites, en deçà desquelles elle pouvait se mettre à l'aise; ils lui défendaient d'en sortir et ils étaient assez forts pour l'y tenir enfermée. Chez les Grecs, elle s'étalait partout avec la belle naïveté inconsciente qui la distingue dans les comédies d'Aristophane; leur conversation reflétait ce trait particulier de leurs mœurs, et eux-mêmes ils aimaient à le retrouver dans leur poésie familière : un langage licencieux était non seulement toléré dans l'hendécasyllabe, mais exigé comme un assaisonnement indispensable; c'était une des lois du genre. Aussi il n'y en avait pas qui fût plus étranger au goût naturel des Romains, malgré le succès avec lequel il fut cultivé chez eux à partir du temps de Cicéron : l'épopée, le drame, la poésie lyrique même étaient en germe dans les plus anciens monuments de leur littérature autochtone; on y chercherait vainement la trace de quelque essai, si grossier qu'il fût, qui correspondît à la poésie fugitive. Un Romain n'eût jamais imaginé de lui-même qu'il y eût un art de dire des riens, et que ces riens, à force d'art, pussent «devenir quelque chose [1]». Quand on le lui eut montré, il ne comprit encore pas qu'un homme qui se respectait répandît dans le public des vers, où toutes choses étaient nommées par leur nom [2]; il y eut à ce sujet une longue protestation; elle se renouvelait chaque fois que paraissait un nouveau volume d'hendécasyllabes. Il suffit de voir l'effet que produisit Pline le Jeune en publiant les siens : le jour où il les envoie, à peine achevés, à son ami Paternus, pour qu'il en ait la primeur, il a bien soin d'aller au-devant des critiques [3]; il se couvre de l'exemple de ses devanciers, de celui de Catulle en particulier; sa lettre est une véritable préface, où il s'efforce à la fois de justifier et de re-

(1) «*Esse aliquid putare nugas.*» Catulle, I, 4.

(2) «*Non modo lascivia rerum, sed ne verbis quidem nudis abstinuisse.*» Plin., *Epist.*, IV, 14.

(3) Plin., *Epist.*, IV, 14.

commander ses bagatelles[1]. Il rougit un peu lui-même de leur avoir consacré son temps; mais quoi! ses amis sont indulgents. Et puis il a fait un sacrifice : il avoue qu'il n'a pas eu le même courage que ses devanciers; il a évité les mots crus[2]; là où la pensée est un peu libre, il l'a voilée discrètement : il a forcé l'hendécasyllabe à se faire modeste, au moins dans son langage. C'est une grande réforme; et il espère désarmer ainsi la critique. Mais il s'est trompé : à quelque temps de là, un autre ami[3], Ariston, lui apprend que son recueil est l'objet de discussions très vives dans les salons; malgré la décence toute nouvelle qu'il y a introduite, on s'étonne qu'un homme grave puisse s'abaisser à de tels amusements. Pline reprend ses arguments, il aligne de nouveau ses autorités; mais on voit bien qu'il est inquiet. Un troisième ami[4], Pontius, ne se borne pas à lui rapporter les propos d'autrui; il les prend à son compte, et il lui écrit une lettre où il exprime son sentiment avec franchise. Pline s'émeut tout de bon; il répond par une véritable profession de foi sur son goût pour la poésie et pour l'hendécasyllabe en particulier. Il rappelle certains vers de Cicéron, où les relations du grand orateur avec Tiron, son affranchi, donnaient lieu aux effusions les plus galantes. Enfin, à bout de raisons, il invoque le succès qu'ont eu ses malheureux hendécasyllabes : les Grecs eux-mêmes se sont mis à les chanter. C'est là son dernier mot; mais, en somme, toute sa défense tenait dans un raisonnement qu'il avait, dès l'abord, emprunté à Catulle pour prévenir les objections de Paternus : « Le poète, voué au culte des Muses, doit être chaste dans ses mœurs; il n'est pas nécessaire que ses petits vers le soient[5]. » Ainsi, cent cinquante ans après la mort de Catulle, l'hendécasyllabe était toujours suspect aux Romains sévères, et son exemple ne suffisait pas à protéger ses

(1) « *Longiore praefatione vel excusare vel commendare ineptias ineptissimum est.* »

(2) « (*Verba nuda*) *nos refugimus, non quia severiores* (*unde enim?*), *sed quia timidiores sumus.* »

(3) Pline, *Epist.*, V, 3.

(4) Pline, *Epist.*, VII, 4.

(5) Catulle, XVI, 5.

successeurs contre leurs critiques. On peut juger par là des difficultés qu'il avait rencontrées lui-même pour faire accepter à ses contemporains l'idée qu'un homme grave pouvait, sans s'avilir, cultiver une telle poésie. Il était, en effet, partagé entre le désir d'acclimater dans sa nation un genre qui, à l'étranger, brillait depuis longtemps d'un vif éclat, et la crainte de révolter ses concitoyens. La loi du genre voulait que le poète foulât aux pieds toute pudeur [1]. «Ces petits vers, dit Catulle, n'ont de sel et de grâce que s'ils sont tout pleins de passion amoureuse et d'expressions lascives [2].» Encore faut-il arrêter ici la citation par respect pour le lecteur français. Mais nous avons beau prétendre que «le latin dans les mots brave l'honnêteté»; les Latins, à l'origine, n'avaient pas en pareille matière une opinion différente de la nôtre. S'il nous arrive bien souvent de dire en latin ce que nous n'oserions pas dire en français, c'est que le latin est une langue morte, qui ne risque pas d'être entendue de ceux devant qui nous voulons garder notre dignité. La loi des gens bien élevés, chez les Romains, soyons-en sûrs, s'accordait entièrement avec la nôtre; elle tient à l'esprit de la race, dont les variations à travers les siècles sont plus apparentes que réelles; un père de famille, au temps de Catulle, n'eût pas accepté l'aphorisme de Boileau. Si une partie importante de la littérature latine semble démentir cette opinion, c'est d'abord que, chez tous les peuples, on se permet souvent de lire et d'écrire ce qu'on ne dirait pas à haute voix; c'est ensuite que les Romains toléraient dans certains genres, par convention spéciale, des audaces de langage qu'ils réprouvaient dans d'autres. Tout ce qui sortait de la classe populaire et tout ce qui s'adressait à elle jouissait de la plus franche impunité, que ce fussent les vers fescennins, la comédie de Plaute, de Caecilius, de Turpilius et de Novius, ou que ce fût l'Atellane. Mais il s'agis-

[1] Mart., I, 10, 11 : «*Lex haec carminibus data est jocosis, ne possint nisi pruriant juvare.*» Pline, *Epist.*, IV, 14 : «*Scimus hujus opusculi illam esse verissimam legem quam Catullus expressit...*»

[2] Catulle, XVI, 7 et suiv.

sait de savoir si l'on ferait goûter l'hendécasyllabe aux lecteurs de Térence. Cette poésie était-elle compatible avec le bon ton? Les Grecs disaient oui, et ils n'en avaient jamais douté [1]; les Romains le niaient encore. Ils avaient fait à la poésie licencieuse sa part dans la littérature: ils lui avaient abandonné un certain public; il leur semblait qu'elle dépassait ses droits en cherchant d'autres succès, et ils s'en irritaient d'autant plus, que les nouveaux poètes invoquaient précisément la culture grecque, qui, pour beaucoup de gens, se confondait avec le bon ton. En résumé, leurs griefs contre l'hendécasyllabe se ramenaient à trois chefs principaux. Un peuple qui considérait la poésie en général comme une occupation frivole, devait nécessairement être rempli de pitié pour un écrivain qui donnait son temps au plus frivole de tous les genres; c'était là le sentiment des hommes les moins instruits. A supposer que les autres parvinssent à le dominer, ils reprochaient encore à l'hendécasyllabe de faire une trop grande affaire des passions de l'amour, qui, à leurs yeux, énervaient l'homme et le rendaient incapable des efforts virils; ils trouvaient ces petits vers *teneri*. De plus, ils s'indignaient des obscénités qu'on y semait à plaisir; ils les trouvaient *molles et parum pudici*. On a remarqué avec finesse que la plupart des pièces de Catulle peuvent être classées en deux catégories, dont l'une comprendrait les vers *teneri,* l'autre les vers *molles et parum pudici,* les premiers exprimant en termes tendres un sentiment profond, les seconds peignant sous des couleurs très crues les effets de l'amour physique [2]. A ce double titre, les petits poèmes de Catulle devaient causer un scandale. Il l'avait parfaitement prévu : dans la pièce V, adressée à Lesbie, il invite sa maîtresse, dès le début, à mépriser « les vains murmures des vieillards trop sévères [3] ». C'est à eux, en effet, que la suite de la pièce va faire froncer les sourcils : « Donne-moi mille baisers, dit-il, puis cent,

[1] C'est ce qu'a déjà remarqué très justement Ellis, *Praef. ad Catull.* XVI.

[2] Patin dans Benoist sur Catulle, XVI, 4.

[3] Catulle, V, 2.

puis mille autres, et encore cent, et encore mille et cent autres encore. Qu'après des milliers enfin, nous nous embrouillions si bien que nous en perdions le compte. » Ces vers charmants, si justement célèbres, ne manquèrent pas d'attirer à Catulle des remontrances et des sarcasmes; il y fait allusion dans une autre pièce, écrite plus tard, où il expose ses vues sur le genre qu'il traite[1]. « Tant de milliers de baisers » avaient effarouché les censeurs austères, qui croyaient de leur devoir de ne pas laisser sans emploi le rôle du vieux Caton.

Ce rôle, chez les Romains, a toujours été rempli par quelqu'un, tant qu'il y a eu un peuple romain. Les successeurs de Catulle ont toujours eu à compter avec la résistance de ceux qui s'en étaient chargés : elle a embarrassé Ovide et Martial, aussi bien que Pline le Jeune. Mais si elle ne les a pas arrêtés, c'est à Catulle qu'ils le doivent : quand ils ont à lutter, à leur tour, contre le sentiment si profond et si persistant de leurs compatriotes, ils ne trouvent rien de plus à lui opposer que ce que Catulle a dit une fois; ils ne font que retourner sa pensée[2]. Nous connaissons déjà par Pline la thèse qu'ils lui empruntent : le poète doit être chaste, il n'est pas nécessaire que ses petits vers le soient. On pourrait croire que c'est là un expédient destiné à mettre d'accord l'opinion publique et la tradition littéraire venue de la Grèce. Ce dédoublement de la personnalité, qui permet à l'écrivain de se détacher de son œuvre, est-il possible en général? l'est-il surtout dans un genre comme la poésie légère, où sa personne est toujours au premier plan, où il nous entretient sans cesse de ce qui le touche ? Les vers les plus passionnés de Catulle doivent leur éternelle beauté à ce qu'ils traduisent des impressions toutes fraîches, saisies au moment même où elles venaient de naître; s'il y a jamais eu une poésie qui sortît du cœur, c'est assurément celle-là. Il ne faudrait pas cependant accuser Catulle de mauvaise foi; il n'a pas pu chercher à faire croire que le récit de ses amours avec Lesbie était unique-

(1) Catulle, XVI, 12. Cf. VII.
(2) Ovide, *Trist.*, II, 3, 3; Martial, I, x, 11; Plin., *Epist.*, IV, 14.

ment le fruit de son imagination; il n'aurait convaincu personne, et ses propres vers, où il s'est mis tout entier, lui eussent donné un démenti. Le tout est de définir la chasteté; or les Romains ne l'entendaient pas comme nous. Une femme, mariée ou non, pouvait passer pour «chaste» si elle restait fidèle à l'homme à qui elle s'était donnée, si elle menait une existence paisible et retirée; c'est en ce sens que le mot est appliqué par Tibulle aux Délie et aux Néère [1]; elles sont sous la garde de la déesse que Martial appelle «*casta Venus* [2]». De même Catulle, amant de Lesbie, peut prétendre à cette épithète, s'il respecte leurs mutuels serments, s'il ne cause en public aucun scandale, s'il ne fait parler ni de lui ni de sa maîtresse. Mais, en ce cas, comment écrire sur leurs relations des centaines de vers que toute la ville pourra lire? Voilà qui n'était plus chaste; un Romain était dérouté; il avait, sur ce que nous appelons les convenances, des idées qui devaient nécessairement arrêter dans son essor toute poésie amoureuse d'un caractère personnel. Tant de scrupules n'entraient pas dans l'âme des Grecs; sans doute l'«honnête homme», tel qu'ils le concevaient, le poète surtout, auquel son commerce avec les Muses donnait un caractère religieux [3], ne devait pas vivre comme un débauché vulgaire : il devait garder dans son extérieur, dans ses manières, dans son langage une réserve de bon goût; le contraire eût été *ἄμουσον*, un défaut de tact et d'éducation. Mais c'était du reste tout ce qu'on lui demandait; il ne manquait pas à la règle en confiant à des ouvrages, qui passaient par toutes les mains, le secret de ses passions; son talent lui donnait un privilège unique; ses vers les plus libres ne lui enlevaient pas le droit de se considérer comme un homme «chaste», si son attitude en public était décente. Catulle avait fort à faire pour amener les Romains à une semblable manière de voir. Dans la polémique que soulevèrent ses poésies amoureuses, la

(1) Tibulle, I, III, 83; III, I, 23; Ovide, *Métam.*, II, 544.
(2) Martial, II, 34.
(3) «*Pium poetam*», Catulle, XVI, 5.

question était surtout de savoir ce qu'autorisaient les usages reçus; l'*urbanité* romaine pouvait-elle se montrer envers le poète aussi indulgente que l'*ἀσἐλειότης* des Grecs? pouvait-elle souffrir qu'il se regardât comme un être exceptionnel, affranchi, quand il avait la plume à la main, des convenances sociales qu'il respectait dans le monde? Catulle, pour l'obtenir, crut qu'il valait mieux briser tout de suite avec la tradition. Il y a du défi dans la violence avec laquelle il lui rompt souvent en visière; c'est ce qui explique pourquoi certaines de ses expressions sont énormes. De tous les auteurs d'hendécasyllabes qui nous ont été conservés, Catulle, le plus ancien, est aussi, pour le fond comme pour la forme, le moins modéré; Martial lui-même ne le dépassera pas, et Martial ne choquait pas au même degré les partisans des mœurs antiques; car la tendresse, l'exaltation du sentiment ne se mêlent pas chez lui, comme chez Catulle, à la plaisanterie obscène. Le plus récent qui ait paru avant les poètes chrétiens, Pline le Jeune, a été, de son propre aveu, «le plus timide»; il a tenté d'assagir l'hendécasyllabe; c'était une capitulation. Catulle, un des premiers, avait donné l'assaut à la *gravitas romana*, l'attaquant comme une forteresse ennemie, avec l'impétuosité d'un jeune homme que rien ne retient en arrière. Pline a été consul et gouverneur de province; il a vécu près d'un empereur; il lui fallait ménager les critiques susceptibles, qui, au nom des vieux principes, demandaient aux magistrats du peuple romain de sauver au moins les apparences. Catulle n'a rien à perdre, il ne voit que le but qu'il poursuit : conquérir pour la poésie romaine le droit dont a toujours joui la poésie grecque, celui d'exprimer sans réticences ni circonlocutions tout ce qui est humain. Dans cette lutte, il lui arrive parfois, comme à tous les novateurs, de se laisser emporter trop loin; en croyant n'atteindre que la gravité romaine, il s'expose au reproche de méconnaître ce que commandent les bienséances qui sont de tous les pays et de tous les temps.

On ne comprend un écrivain qu'à moitié quand on ignore les querelles où il a été mêlé et les difficultés qu'il a eu à vaincre.

Il semble que la physionomie véritable de Catulle se dégage plus nettement de son livre, si l'on se rend compte qu'il a soutenu une gageure contre les préjugés de sa nation. Il avait parfaitement conscience lui-même qu'en les heurtant de front, il exagérait parfois la violence de ses moyens : c'est ce qui ressort clairement de quelques vers mutilés, qu'on ne sait à quel poème rattacher, mais qui, dans l'opinion unanime de tous les éditeurs, ont dû faire partie d'une préface. Il y remercie les lecteurs «qui, par hasard, ouvriraient le recueil de ses folies et n'auraient point horreur d'y porter les mains» pour les feuilleter[1]. Il ne se dissimulait donc pas qu'il faisait «horreur» à beaucoup de gens. Cet aveu, rapproché des déclarations si nettes que contient la pièce XVI, nous prouve que son ouvrage, tout sincère qu'il est, ne reproduit qu'une face de son véritable caractère. Le Catulle qui s'y montre en pleine lumière est un jeune homme pétulant et hardi, qui se fait gloire de tout connaître et de tout dire; s'il raille ou s'il menace, il prend plaisir à accumuler les plus gros mots, les plus monstrueuses images; c'est l'effronterie grecque dans ce qu'elle a de plus excessif[2]. A la réflexion, on découvre que l'obscénité, bien souvent, n'a chez lui qu'une valeur purement métaphorique[3]. Il ne dit pas à ses adversaires : je vous châtierai; il lui faut, pour rendre cette idée, l'expression la plus cynique de la langue; il ne lui entre pas un instant dans l'esprit qu'elle puisse jamais devenir une réalité; mais il ne résiste pas à la tentation de narguer cette opinion moyenne que représente en général la bourgeoisie : de tous les poètes romains il est le plus espiègle, et ceci même est encore grec au plus haut point; il n'y a qu'un mot grec, *νεανιεύεσθαι*, qui puisse rendre ce penchant. Horace, dissuadant les Pisons de s'y abandonner, est obligé de créer le néologisme *juvenari*. Il recommande à ses amis de ne pas

(1) I^b (Benoist). J'entends ces vers comme Baehrens (II) et Riese (14^b). On les a souvent interprétés d'une façon toute différente.

(2) C'est ce que Juvénal (III, 73), en parlant des Grecs, appelle leur *audacia perdita*.

(3) Ainsi XVI, 1 et 14; XXI, 8 et 13; XXVIII, 9 à 13.

blesser le sentiment de la classe aisée; dans le drame satyrique même, il veut que les satyres s'abstiennent des mots déshonnêtes; ce n'est peut-être pas l'avis de tout le monde, mais il croit le sien plus prudent; car il connaît bien sa nation et il sait qu'il y a à Rome deux publics très différents, qui n'ont pas les mêmes goûts :

Silvis deducti caveant, me judice, Fauni,
Ne, velut innati triviis ac paene forenses,
Aut nimium teneris juvenentur versibus unquam,
Aut immunda crepent ignominiosaque dicta.
Offenduntur enim, quibus est equus et pater et res,
Nec, si quid fricti ciceris probat et nucis emptor,
Aequis accipiunt animis, donantve corona [1].

Catulle ne prend pas tant de précautions avec ceux qui ont «un cheval, un père et une fortune». Il aime à troubler les lecteurs gourmés, à les déconcerter par des contrastes imprévus, et il se divertit d'avance à la pensée des tours qu'il leur joue [2]. Mais il y a eu un autre Catulle, celui qu'ont connu ses amis et ses proches, le «pieux serviteur des Muses», qui se faisait une loi de ne point blesser la «décence» par sa conduite [3]. Celui-là était bien Romain, beaucoup plus Romain peut-être qu'il ne le croyait lui-même. Il reparaissait à certains jours, par exemple lorsqu'il s'agissait de maudire les grands seigneurs comme Pison et Memmius, qui ne s'occupaient pas assez de faire la fortune de leurs subordonnés. Alors invoquant à son tour la tradition, ou plutôt les abus consacrés par les siècles, il s'écriait : «Que les dieux et les déesses vous confondent, opprobres de la race de Romulus et de Rémus [4] !» Nous retrouverions probablement la même dualité chez Calvus, si ses hendécasyllabes n'avaient point péri; nous verrions comment un jeune Romain pouvait à la fois

(1) *Ars poet.*, 246.
(2) On a remarqué entre Catulle et Alfred de Musset certains traits de ressemblance. Celui-ci n'est pas le moins frappant.
(3) «*Castum esse decet pium poetam ipsum*», XVI, 5.
(4) Catulle, XXVIII.

se faire connaître par des vers licencieux et par des discours, dont on qualifiait l'éloquence de «*gravis*» et de «*sancta*»[1].

Les poètes qui conçoivent leur œuvre comme l'a fait Catulle, ne sont pas médiocrement aimés ou honnis de leurs contemporains. Lorsqu'il écrivait ses petits vers légers, il n'y avait pas seulement un bon ton; il y en avait deux, l'un grec, l'autre romain, et ils étaient en complète opposition l'un avec l'autre. Ceux qui tenaient pour le second ont été révoltés par la lecture de Catulle; ceux-là le traitaient d'impudique et d'efféminé[2]. Mais les autres ont eu pour lui une complaisance sans bornes : c'est encore son livre qui nous en fournit les preuves; il n'est pas inutile de les réunir, si elles peuvent nous aider à mieux comprendre l'ensemble de l'œuvre. Depuis longtemps se livrer au plaisir c'était pour les Romains «vivre à la grecque[3]». Dans leur langue «aimer», *amare*, était synonyme de «faire la débauche». «Aimer et boire», *amare potare*, s'unissaient pour former un idiotisme, par lequel on flétrissait les mœurs des gens perdus[4]. Rien n'était donc plus grec que les petits vers de Catulle, puisque ce sont là les thèmes principaux qu'il y développe; ils offraient un ample sujet d'indignation aux censeurs obstinés qui déploraient la corruption du siècle; mais tandis qu'ils criaient au scandale, les jeunes gens à la mode se reconnaissaient avec bonheur dans ce tableau de la *vie grecque*. Catulle ne chante pas seulement l'amour des femmes et la bonne chère; ses poèmes sur le beau Juventius montrent qu'il acceptait tout dans les mœurs étrangères, même ce que réprouve aujourd'hui notre goût[5]. L'audace de ces peintures était un élément de succès auprès d'une certaine société, et il n'est pas douteux que ceux qui en faisaient partie, par cela seul qu'ils reconnaissaient Catulle

(1) Quintil., X, 1, 115.

(2) Catulle, XVI, 3 : «*Me ex versiculis meis putatis... parum pudicum.*» *Ibid.*, 13 : «*Male me marem putatis.*»

(3) *Graecare, pergraecari, congraecare;* Plaute, *Bacchis*, 695, 764; *Mostellaria*, 21; Titinius (Ribbeck), vers 175.

(4) Sall., *Catil.* 11, *Jug.* 85.

(5) Catulle, XV, XLVIII, LXXXI, XCIX.

IMPRIMERIE NATIONALE.

comme un des leurs, lui ont accordé des immunités singulières. Une minorité élégante, qui s'étudie à braver l'opinion de la majorité, a des trésors d'indulgence pour ceux qu'elle a une fois adoptés : elle leur donne en quelque sorte le mot de passe; elle souffre de leur part ce qui, venant de tout autre, l'exaspérerait; elle sourit de leurs écarts, même quand elle en est victime. L'écrivain qui lui appartient peut la railler sans crainte, elle se récriera sur son esprit; elle lui pardonne tout d'avance, car il lui parle dans sa langue; elle l'entend à demi mots; il est son enfant chéri; elle ne pleure, elle ne rit qu'avec lui, même quand il rit à ses dépens. Catulle[1] a pour amis dans ce monde brillant deux frères, Cn. Asinius Marrucinus et C. Asinius Pollion, le futur protecteur d'Horace et de Virgile; ce sont de tout jeunes gens qui débutent dans la vie. Marrucinus, au milieu de la gaieté d'un festin, a dérobé à Catulle sa serviette, et il est enchanté de ce tour d'adresse[2]. Catulle ne l'est pas autant, parce que la serviette lui venait d'amis qui lui sont chers. Il appelle Marrucinus «jeune fou»; il déclare que la plaisanterie est sotte, de mauvais goût, indigne d'un homme bien né et bien élevé[3]. Pollion, lui, n'est pas capable d'une action aussi basse : «il donnerait un talent pour que son frère n'eût pas commis ce vol, car c'est un garçon qui se connaît en élégance et en esprit». Le coupable doit s'attendre à recevoir trois cents vers satiriques, s'il ne rend la serviette. Voilà de bien gros mots et un ton bien irrité; Catulle, cependant, s'est-il proposé de mettre au front de Marrucinus cette marque indélébile, qui déshonore un homme pour le reste de sa vie? Bien simple qui le croirait; Catulle rit, Marrucinus rit et leurs amis communs en feront autant, quand ils apprendront la faute et la vengeance. C'était déjà un succès pour Marrucinus d'avoir volé Catulle sans être aperçu; mais lui fournir en outre la matière d'une satire, c'est un bonheur inespéré; il n'en faut pas tant pour mettre un jeune homme à la mode.

(1) Catulle, XII.
(2) «*Hoc salsum esse putas?*»
(3) «*Sordida res et invenusta est.*»

Thallus [1] a fait pis encore : il a volé à Catulle son manteau, sa serviette et de belles étoffes d'Orient, auxquelles le poète tenait beaucoup. Dire toutes les injures que Thallus s'attire par ce méfait, c'est ce que notre langue permet difficilement. Mais quel triomphe pour Thallus! Voilà les épisodes de la «vie grecque». On raconte que Sophocle, ayant été dépouillé de son manteau par un bel adolescent, auquel il avait donné des marques d'un intérêt tout particulier, s'attira les railleries d'Euripide et y répondit sur le même ton; nous avons conservé une épigramme [2] où il fait allusion aux amours adultères du grand poète qui lui disputait la palme de la tragédie. La plaisanterie sur «les voleurs de manteau» est traditionnelle chez les Grecs; il y a dans la langue un mot spécial pour les désigner [3]. Lorsque, à leur école, la jeunesse romaine aura fait encore quelques progrès, on verra des élégants s'introduire chez les courtisanes, en feignant une passion brûlante, et partir après les avoir dévalisées [4]. Il y a tant de façons d'entendre l'esprit! Aujourd'hui encore, le peuple de Naples ne professe-t-il pas une véritable admiration pour le jeune lazzarone qui dépouille adroitement les oisifs sur la place publique? Tout bon Napolitain sait par cœur une foule d'anecdotes sur ceux qui ont excellé dans ces délicates entreprises; on répète leur nom avec orgueil; l'art populaire se plaît à reproduire les exploits de leurs émules, c'est un de ses motifs favoris; parmi les figurines de son invention, il y a toujours une place, à côté des «danseurs de tarentelle» et des «cuisiniers en plein vent», pour «le jeune voleur». Il est une des gloires de la ville, un des types locaux dont elle se fait honneur auprès de l'étranger.

(1) Catulle, XXV.

(2) Athénée, XIII, p. 604 F. L'anecdote et l'épigramme sont suspectes. Voir Tournier, édition de Sophocle, *Notice*, p. xxx-xxxi. Mais, quelle que soit la valeur du témoignage en ce qui regarde Sophocle, il n'est pas moins significatif.

(3) Voir le mot de Diogène (dans Diog. Laert., VI, 52) sur un *μειρακύλλιον ἱματιοκλέπτης*. On dit encore en ce sens *λωποδύτης*. Euphorion avait composé, contre un personnage qui lui avait volé une coupe, un poème intitulé : *Ἀραὶ ἢ Ποτηριοκλέπτης*. (Meineke, *Anal. alex.*, p. 19 et 43.)

(4) Ovide, *Ars am.*, III, 447.

A Rome, au contraire, il ne recueillerait que le mépris; un Romain, aujourd'hui même, a moins d'indulgence pour le vol que pour l'assassinat. Cette différence dans les mœurs était aussi profonde il y a deux mille ans. Marrucinus et Thallus auraient fait frémir Caton; mais quelle joie ils en eussent ressentie, et comme Catulle les sert bien, en les signalant avec une colère simulée à l'indignation des conservateurs endurcis!

Quoique les modèles des hendécasyllabes de Catulle soient perdus pour nous, il est impossible, à ce qu'il semble, de ne pas attribuer à leur influence une part considérable de ces badinages. La poésie légère des Grecs n'a pas seulement inspiré d'une façon directe le poète latin, elle a aussi façonné les mœurs de la société qu'il dépeint; et, par là, on peut dire qu'il est deux fois Grec. Bien souvent nous ne voyons pas s'il plaisante ou s'il parle sérieusement; car, ici, notre ignorance est extrême; pour interpréter une poésie de circonstance, ce qu'il faut connaître avant tout ce sont les circonstances qui lui ont fourni ses sujets. La plupart du temps nous ignorons quelles ont été, au juste, les relations de Catulle avec les personnages qu'il met en scène; nous ne savons pas ce qu'elles lui permettaient et lui défendaient, ni quelle a été son humeur du moment, ni dans quel esprit chaque pièce a été écrite. Celle où il vante le génie de Cicéron[1] est un vrai problème; on a pu se demander si elle n'était pas ironique d'un bout à l'autre, et l'on pourra discuter la question pendant longtemps, sans aboutir jamais à une certitude absolue. Ce que l'on soupçonne cependant, c'est que la tradition littéraire du genre autorisait entre Catulle et ses amis, lorsqu'ils parlaient les uns des autres, une liberté de langage effrénée; rien n'est plus propre à nous donner le change sur les véritables dispositions de son âme. On se traitait mutuellement avec une violence inouïe, parce que les auteurs grecs en avaient donné l'exemple; c'était une marque d'érudition. Une des lois de l'hendécasyllabe voulait qu'il fût excessif en tout; l'amour et la haine s'y côtoyaient

(1) Catulle, XLIX.

sans cesse; c'était au lecteur à ramener, quand il le pouvait, les sentiments du poète à leurs véritables proportions. Calvus[1] a reçu en cadeau d'un professeur de belles-lettres, pour lequel il avait plaidé avec succès, un recueil de poètes, probablement de poètes grecs; mais leurs vers sont détestables; Calvus n'a rien trouvé de mieux que de les envoyer à Catulle. Celui-ci a cru d'abord qu'un pareil présent, venant d'un pareil ami, allait lui procurer un vrai régal; il a été bien déçu à la lecture; pour se venger de la malice de Calvus, il le menace de lui envoyer en échange les plus mauvais poètes latins de son temps. Pourquoi, dans les hendécasyllabes où il raconte l'aventure, Catulle garde-t-il des ménagements envers Calvus? Il se le demande lui-même : «Si je ne t'aimais plus que mes yeux, dit-il, je te vouerais pour ce présent une haine égale à celle de Vatinius[2].» Voilà bien, en effet, le ton ordinaire du genre : c'est tout l'un ou tout l'autre; les sentiments moyens n'y sont pas de mise; un rien suffit pour que le poète se lance dans les extrêmes, et quand il s'en abstient, il est le premier à s'en étonner. Supposons que Calvus n'eût pas été l'ami le plus cher du poète, mais un indifférent, ou qu'il eût occupé seulement un rang secondaire dans ses affections; la pièce de Catulle eût débordé d'expressions de «haine» et la postérité s'y tromperait encore, comme elle se trompe certainement sur d'autres parties du recueil. Voici deux hommes que son amitié ne sépare pas, Furius et Aurelius : ils sont prêts à le suivre au bout du monde; quand il rompt avec Lesbie, ce sont eux qu'il charge de lui porter ses tristes adieux[3]. Mais Furius et Aurelius ont été choqués par l'impudeur de ses petits vers, ou au moins ils ont fait semblant de l'être, ne fût-ce que pour piquer son amour-propre; aussitôt ils deviennent «d'infâmes débauchés», des hypocrites, auxquels Catulle réserve le traitement le plus honteux[4]. Est-ce

(1) Catulle, XIV.
(2) Calvus avait soutenu en justice plusieurs accusations contre Vatinius, et par là s'était attiré sa haine.
(3) Catulle, XI.
(4) Catulle, XVI.

bien aux mêmes personnages que s'adressent les deux pièces? Le revirement est si complet, qu'on en a douté; mais il faudrait alors qu'il y ait eu un Furius et un Aurelius que Catulle unissait dans sa haine, comme il unissait leurs homonymes dans sa tendresse. Quoi de plus invraisemblable? On imagine aussi que le message dont il les charge dans la pièce XI était ironique, que c'était un témoignage de son mépris. Lourdes erreurs d'interprétation, qui viennent toujours de ce que les commentateurs se mettent l'esprit à la torture pour expliquer des contradictions qui n'existent pas. Catulle aime certainement Furius et Aurelius quand il les envoie vers Lesbie, et il les aime encore quand il les appelle *pathicus* et *cinaedus;* ces mots-là sont la menue monnaie du langage licencieux affecté par la jeunesse du temps. Que Catulle soupçonne Aurelius de traverser ses amours, et voilà ce compagnon si cher dépeint comme un gueux qui n'a pas un sou vaillant, le plus affamé des affamés passés, présents et à venir [1]. Furius est aussi un pauvre diable qui vit sans esclave, sans lit et sans feu, si maigre et si sec, qu'il n'a «ni sueur, ni salive [2]». Mais comment l'original de ce portrait pourrait-il se fâcher, quand Catulle, s'adressant à lui dans une autre pièce [3], plaisante sur ses propres embarras d'argent : «Furius, ma [4] petite villa n'est exposée ni au souffle de l'Auster, ni à celui du Zéphyre ou du cruel Borée, ou de l'Aphéliote, mais à une hypothèque de quinze mille deux cents sesterces. Ô le vent horrible et pestilentiel!» Dans le monde où fréquente Catulle, être sans argent est une élégance de plus; sa bourse à lui «est un nid d'araignées». Si l'on veut venir dîner sous son toit, il faut apporter son repas [5]. Non seulement Furius et Aurelius n'ont point rougi que Catulle leur prêtât tant de vices et de misères, mais on pourrait affirmer

[1] Catulle, XV et XXI.

[2] Catulle, XXIII.

[3] Catulle, XXVI.

[4] Je lis *nostra* et non *vostra*. *Vostra* n'est donné que par un seul manuscrit, et, si les éditeurs l'ont adopté, c'est justement pour faire disparaître une contradiction qui les choquait. *Nostra* est maintenu par Lachmann, L. Müller, Ellis et Riese.

[5] Catulle, XIII. Voir encore X, XXVIII, XLI, 2; CIII, CX.

sans paradoxe qu'ils en ont beaucoup grandi dans leur propre estime; on peut douter en tout cas si les pièces, où il épuise à leur intention le vocabulaire de la débauche, ne sont pas dans sa pensée une flatterie plutôt qu'une injure.

Le tempérament particulier de Catulle entre assurément pour quelque chose dans le tour qu'il donne à la poésie légère; mais, sans la mode, sans une tradition étrangère, jamais de jeunes Romains n'eussent poussé si loin le badinage dans leurs relations mutuelles. C'est cette tradition que les commentateurs de Catulle doivent avoir sans cesse présente à l'esprit, s'ils ne veulent interpréter ses ouvrages à contresens; pour le comprendre, il faut se pénétrer de l'esprit grec qui l'a inspiré, et, à défaut de ses modèles directs, lire, avant de l'aborder, beaucoup d'Aristophane. Le caractère constant de l'hendécasyllabe, au dire des anciens, c'est d'être un jeu, *lusus* [1]; remarquons que si nous prenons au pied de la lettre les railleries de Catulle contre ses amis, il restera dans son recueil bien peu de pièces qui répondent à cette définition. On pourra se demander alors pourquoi il ne s'est pas servi de l'iambe, plutôt que de l'hendécasyllabe, s'il avait des motifs sérieux de haine ou de vengeance. Le Catulle dont l'image se dégagera de ces petits vers aura quelque chose de tragique; il faudra lui supposer plus d'ennemis qu'aucun poète n'en a jamais eu, et, en définitive, sa réputation n'a rien à y gagner.

II

Lorsqu'on analyse les hendécasyllabes de Catulle, on comprend pourquoi ce genre de poésie avait particulièrement séduit Phalécos et d'autres écrivains de l'époque alexandrine. Il avait pour eux cet avantage, très apprécié de leur école, qu'il permettait de réduire à des proportions plus modestes certains genres, qui, sous leur forme primitive, exigeaient une inspiration trop soutenue. Que l'invention doive être rapportée à Sapho ou aux

[1] «*Lusus et ineptias nostras legis*», dit Pline, *Epist.*, IX, 25, en parlant de ses hendécasyllabes.

Alexandrins eux-mêmes, elle a eu les résultats les plus heureux. Le poète n'est pas toujours dans un état d'esprit tel, qu'il puisse, sans faire violence à Minerve, développer longuement le thème qui se présente à sa pensée. Il aurait également tort de le délayer et de n'en rien tirer. L'hendécasyllabe se prête bien à de petites compositions, qui offrent comme une miniature de la poésie mélique, de l'iambe et de l'élégie. Non seulement l'étendue de la pièce se trouve ainsi ramenée à de plus faibles dimensions, mais l'allure facile et coulante du mètre donne en même temps à chacun de ces genres plus de simplicité que ne le comportaient les mètres qui leur étaient affectés par l'usage. Enfin, quel que soit le sujet, l'expression familière et plaisante y est toujours admise, au moins en passant. Catulle invite son échanson à lui verser à boire [1] : il n'y a point là matière à une ode bachique, si le poète ne groupe autour de l'idée principale un certain nombre d'idées secondaires. Horace a composé sur un sujet très voisin une pièce de deux strophes saphiques [2]; elle a huit vers; celle de Catulle en a sept. Toutes deux sont d'une exquise élégance; pourtant, même dans un cadre de dimensions à peu près égales, les procédés des deux poètes sont fort différents. Horace, prenant place sous sa treille par un jour d'automne, ne veut pas qu'on aille lui chercher, pour en composer sa couronne, les dernières roses qu'a épargnées la saison : «il hait» les repas des Perses avec leurs somptueux apprêts; les fleurs trop chères «lui déplaisent»; une modeste couronne de myrte «n'est indigne» ni de son échanson, ni de lui. De même, Catulle fait ses recommandations à l'esclave qui le sert : il ne veut sur sa table que du vin pur. Tandis qu'Horace cherche la poésie dans la simplicité décente et noble de l'expression et dans la grâce des figures, Catulle conserve les hardiesses du langage de la conversation, en y ajoutant une saillie qui suffit à révéler une imagination de poète : «Enfant, qui nous verses le vieux Falerne, apporte-moi des coupes d'un vin plus amer; ainsi l'ordonne Posthumia, notre

[1] Catulle, XXVII.
[2] Horace, *Odes*, I, 38.

reine, *plus amie de l'ivresse que le grain de raisin dans la coupe enivrante. Allez où il vous plaira*[1], *eaux insipides, fléau du vin;* allez-vous-en abreuver les gens sobres : ici l'on boit sans mélange la liqueur du fils de Thyonè[2]. » Là où Horace dit *odi, displicet,* Catulle emploie une locution d'une familiarité comique, qui rend à merveille le dérèglement d'un banquet près de finir, où les têtes sont déjà fort échauffées. La différence serait bien plus sensible encore, si l'on rapprochait de cette pièce certains morceaux d'Horace plus hauts de ton et d'un accent plus lyrique[3]. Par là nous pouvons probablement juger à peu près en quoi ces hendécasyllabes se distinguent des odes de l'école éolienne, qui portaient sur un sujet semblable.

Ceux qui se rapprochent de la poésie iambique sont en bien plus grand nombre chez Catulle. Il a préféré traiter en mètres proprement lyriques les sujets lyriques, soit qu'il ait consulté seulement son goût personnel, soit que les Alexandrins lui en eussent donné l'exemple. De toutes façons, nous voyons encore ici qu'il avait un sens très délicat du rapport qui unit les mètres aux diverses formes du sentiment poétique. Lorsque, dans un moment de grave et sincère réflexion, il cherche à exprimer la profondeur de son amour pour Lesbie, il n'a garde de mettre en œuvre l'hendécasyllabe; sa pensée s'élance alors sur l'aile des strophes saphiques[4]. En effet, la poésie mélique ne peut pas exagérer l'allure légère que lui avaient donnée les poètes de l'école éolienne; ou bien elle doit renoncer à être elle-même, elle s'expose à des disparates choquantes. Nous ne lui concédons pas volontiers le droit de n'être qu'un « jeu ». Au contraire, le mètre cher à Phalécos convenait fort bien aux sujets qui avaient une affinité avec la poésie iambique. Catulle le compare à un bon chien de chasse, toujours prêt à accourir à l'appel du satirique[5]:

(1) « *Quo lubet hinc abite.* » Nous dirions : *Allez au diable!* La locution familière dont se sert Catulle est déjà dans Plaute, *Mil.*, IV, 1, 27.

(2) Bacchus.

(3) Par exemple, la fin de l'Épode IX.

(4) Catulle, LI.

(5) Catulle, XLII, avec l'interprétation d'Ellis.

« Accourez, hendécasyllabes, accourez tous et de toutes parts, tant que vous êtes! Une vile courtisane se joue de moi et refuse de me rendre vos tablettes. Pouvez-vous le souffrir? Poursuivons-la pour les lui réclamer! » Ailleurs il menace de « trois cents hendécasyllabes » un ami dont il a à se plaindre [1]. Il est même possible qu'il les ait considérés comme appartenant réellement au genre iambique. Il dit en effet, dans une pièce en vers phaléciens, qu'un de ses rivaux se précipite tête baissée sur « ses iambes ». Veut-il parler des vers mêmes de cette pièce, ou d'autres vers que ce personnage pourrait s'attirer dans la suite? C'est ce qu'on ne voit pas clairement, et les deux opinions ont chacune leurs partisans [2]; mais il n'est pas douteux que ses hendécasyllabes empruntent souvent les sujets et la voix de la satire. Il dira par exemple : « Quel égarement, pauvre Ravidus, te précipite tête baissée sur mes iambes? quel dieu, invoqué mal à propos, t'excite à provoquer une lutte insensée? Est-ce pour que ton nom coure de bouche en bouche? Que te faut-il? Tu veux être connu n'importe comment? Tu le seras, puisque tu as cherché à devenir l'amant de celle que j'aime; tu le seras, mais au prix d'un châtiment sans fin. » On lisait dans Archiloque : « Vénérable Lycambès, quelle idée as-tu donc là? qui t'a dérangé l'esprit? Tu avais pourtant de la raison. Maintenant, par toute la ville, tu fais rire de toi [3]... Quel dieu dans sa colère [t'a ravi l'usage de tes sens? [4]] ». Catulle ne se fait donc pas faute d'imiter dans ses hendécasyllabes le poète classique de l'iambe. Il est inutile de revenir sur les rapports qui l'unissent au vieil Archiloque; ajoutons seulement que s'il n'y a pas toujours une différence appréciable entre ses hendécasyllabes satiriques et ses iambes, c'est surtout ici le lieu de répéter nos observations sur le caractère que prend la raillerie dans certaines de ses pièces. Pline le Jeune dit que « ses amours, ses chagrins, ses plaintes et ses co-

[1] Catulle, XII, 10.
[2] Catulle, XL, 2; voir encore XXXVI, 5 et LIV, 6.
[3] Archiloque, fragm. 94.
[4] *Ibid.*, fragm. 95.

lères[1] » s'exhalent dans ses hendécasyllabes. De même, il y a très souvent dans ceux de Catulle une colère qui n'est pas feinte; même en faisant la part de l'exagération que comporte ce genre de poésie, on ne peut se tromper sur ses intentions : l'arme qu'il tient à la main est bien une épée de combat, dont la pointe brille à découvert[2]. Mais, d'autres fois, on peut douter si ce n'est pas un simple fleuret, avec lequel il s'escrime sur la poitrine des jeunes gens qui forment sa société habituelle[3]. Alors même qu'il a engagé une lutte sérieuse, il reste quelquefois assez maître de lui pour s'égayer tout seul un instant, comme s'il ne pensait plus à son adversaire; et alors reparaît subitement la nature folâtre de l'hendécasyllabe. Ainsi il va jeter au feu les *Annales* de Volusius; au moment de procéder à cet holocauste, il invoque Vénus, à qui il doit l'offrir : c'est pour lui l'occasion d'une parodie, qui ne vise pas directement Volusius, et qui est en elle-même un pur badinage. Il se souvient tout à coup des énumérations qui remplissent les hymnes; il en avait lu de fort belles dans ses poètes préférés, dans Sapho, dans Callimaque, dans Théocrite[4]; lui-même montre ailleurs qu'il est capable de les enchâsser dans des strophes du lyrisme le plus grave et le plus religieux[5]. Mais ici il faut qu'il s'amuse : l'énumération commence par des vers d'une poésie charmante, où se pressent des noms harmonieux et de gracieuses images; elle se termine brusquement par un mot familier, que lui suggère peut-être une description de Plaute : « Viens, toi qui habites la sainte Idalium,

[1] Pline, *Epist.*, IV, 14 : «*His jocamur, ludimus, amamus, dolemus, querimur, irascimur.*»

[2] Ainsi XXVIII, XXXIII, XXXVI, XL, XLI, XLII, XLIII, XLVII, LIV, LVII, LVIII.

[3] Catulle, XII, XIV, XVI, XXI, XXIII. Il est curieux que, dans le recueil, les hendécasyllabes qui ont ce caractère soient classés avant les autres. Le premier éditeur n'aurait-il pas suivi cet ordre à dessein? On remarquera que Pline (*Epist.*, IV, 14) observe la même progression; il commence par les pièces qui ne sont qu'un jeu (*jocamur*, *ludimus*) et termine par celles qu'a inspirées une véritable colère (*irascimur*).

[4] Sapho, fragm. 6; Callim., *Hymnes*, I, 1; Théocr., XV, 100.

[5] Catulle, XXXIV.

et le port d'Uria, Ancône et Gnide, fertile en roseaux, et Amathonte et Golgos, et Dyrrachium, *taverne de l'Hadriatique*[1]. » Catulle complète la parodie d'un sacrifice par la parodie d'une invocation. Volusius est nommé seulement dans le premier et dans le dernier vers de la pièce; la satire n'est pour le poète que l'occasion d'un petit tableau de genre, d'une *idylle,* au sens vrai du mot, mais d'une idylle qui serait à l'iambe et à la comédie ce que celles de Théocrite sont à l'épopée et à la poésie lyrique.

Une des supériorités de l'art grec, à toutes les époques, ce fut de savoir dire les petites choses sans tomber dans la bassesse et la futilité. Ce don, que les maîtres les plus anciens possédaient déjà au plus haut point, devint particulièrement précieux pour les écrivains de l'arrière-saison, lorsque, les grands sujets étant épuisés, il fallut bien chercher dans les menus incidents de la vie journalière de nouvelles sources d'inspiration. C'est par là que Théocrite a mérité de prendre le premier rang à la suite des classiques. Les hendécasyllabes de Catulle se distinguent par la même qualité. Il serait assurément très injuste de prétendre qu'elle ne vînt pas chez lui de la finesse naturelle de son talent; on se tromperait étrangement si l'on croyait pouvoir tirer de cette étude la conclusion qu'il dût tout à ses modèles; et nous ne saurions trop nous tenir en garde contre cette erreur. Mais quand on a pu se convaincre par le détail combien ses lectures étaient étendues et approfondies, on devient curieux de saisir au moins l'air de famille qui le rapproche des poètes grecs. Si une découverte heureuse nous rendait à l'improviste ceux dont il a suivi les traces, nous verrions peut-être que ses imitations sont encore beaucoup moins directes qu'on ne le suppose; en tout cas, c'est une question. Mais quelque généreuse que la nature eût été envers lui, il n'est pas superflu de rechercher par quels traits il ressemble à certains auteurs grecs. Nous ne pouvons pas toujours décider

[1] Catulle, XXXVI. On rapproche de ce vers un passage où Plaute (*Mén.*, II, 1, 34) fait un tableau des plaisirs de tout genre qui attendaient les matelots à Dyrrachium (Durazzo).

si ses qualités sont originales ou acquises; mais, quoi que l'on en pense, elles le classent dans une certaine lignée poétique; on ne risque pas de s'égarer complètement, en essayant de retrouver les titres de parenté qui l'y rattachent. On en est surtout tenté lorsqu'on se trouve en présence de ses plus purs chefs-d'œuvre. Nous voici arrivés, parmi ses hendécasyllabes, à un certain nombre de petits poèmes qui tiennent du genre élégiaque [1]. Quelle précision et quelle ingéniosité dans la peinture de la passion amoureuse! quel sentiment délicat des proportions! Les deux pièces sur le moineau de Lesbie ont fait, dès l'antiquité, l'admiration des gens de goût; elles ont suscité une légion d'imitateurs; Pline, envoyant à un ami le recueil de ses hendécasyllabes, les appelle «*passerculi et columbuli nostri* [2]», pour indiquer sans doute quelques pièces où il avait repris à sa manière le sujet traité par Catulle; il lui semblait résumer dans ses traits les plus heureux le genre de la poésie fugitive tout entier. Il est difficile de croire que Catulle ne doive pas aux écrivains grecs l'idée première de ces deux compositions. Nous avons conservé dans l'Anthologie grecque [3] près d'une trentaine d'épigrammes, où sont célébrés des animaux, grands et petits, familiers ou non, insectes et quadrupèdes, oiseaux et poissons. C'est ici un cheval ou un chien de garde, là un lièvre favori, mort d'embonpoint pour avoir été trop soigné; ailleurs c'est un dauphin recueilli sans vie sur la plage, une pie ou une perdrix familière que le chat a dévorée; il y a aussi la sauterelle et la cigale, qui chantent dans une cage; telle fourmi a inspiré une épitaphe, tout comme le moucheron de Virgile. Parmi les auteurs de ces badinages, quelques-uns sont plus récents que Catulle; mais d'autres lui sont antérieurs, par exemple Anytè, Simmias, Méléagre et Tymnès; un de ses contemporains, Archias, figure aussi dans la liste. Entre tous, Méléagre est celui qu'on peut le plus justement comparer à Catulle. Comme lui, il nous intéresse à l'humble créature que chantent ses jolis vers,

[1] Catulle, II, III, V, VI, VII, XXIV, XXXII, XLV, XLVIII.
[2] Pline, *Epist.*, IX, 25.
[3] *Anthol. Pal.*, VII, 189 à 216.

en lui faisant jouer un rôle dans sa propre destinée. Une sauterelle dans sa prison est un bien chétif objet pour la poésie: qu'importe, si sa vue, par une association d'idées naturelles, éveille dans l'âme du poète et dans la nôtre un sentiment vrai? Comme Catulle, Méléagre a des peines d'amour[1]; quelquefois, le soir, le bruissement monotone que produit l'insecte avec ses ailes suffit à lui procurer le sommeil trop lent à venir, et avec le sommeil l'oubli de ses maux : «Sauterelle, toi qui trompes mes chagrins et m'amènes le sommeil consolateur, sauterelle, muse des guérets aux ailes harmonieuses, petite lyre créée par la nature, chante-moi un de tes jolis airs, en battant de tes pattes tes ailes babillardes, afin de chasser loin de moi les soucis et les peines qui prolongent l'insomnie; allons, sauterelle, file-moi ces sons mélodieux qui dissipent les tourments de l'amour. En récompense je te donnerai, dès la prochaine aurore, une ciboule aux feuilles toujours vertes, où ta bouche trouvera encore à boire des gouttes de rosée.» Le poète va-t-il, à l'heure de midi, s'étendre sous un platane pour y chercher la fraîcheur et le repos, il prie la cigale de lui faire entendre une de ses chansons et d'endormir la passion qui le trouble[2]. Même dans ses jeux, Méléagre se souvient encore de Sapho et d'Anacréon. Au contraire, il n'y a plus ni goût, ni vérité chez Archias; il rencontre sur son chemin le cadavre d'une cigale, tuée par des fourmis[3]; ce petit drame ne lui suggère rien de plus que cette apostrophe à l'insecte vaincu : «Si tu as succombé, il ne faut pas trop s'en indigner : le roi de l'hymne, le poète de Méonie, est bien mort de douleur, pour n'avoir pu résoudre les énigmes que lui proposaient des pêcheurs[4].» Plus on étudie Catulle, plus on est frappé de voir avec quelle sûreté d'instinct il a su se garder des mièvreries en faveur parmi les Grecs de son temps. Pourquoi le moineau de Lesbie est-il resté dans la mémoire des hommes, sinon parce que

[1] *Anthol. Pal.*, VII, 195.
[2] *Anthol. Pal.*, VII, 196.
[3] *Anthol. Pal.*, VII, 213. Reinach (Théod.), *De Archia poeta* (1890), *Appendix*, III.
[4] Cette légende sur la mort d'Homère se retrouve encore ailleurs.

c'est encore l'âme du poète que nous découvrent ses petits vers? Lorsqu'il écrit ces deux pièces, sa passion pour Lesbie est dans tout son feu et elle est encore payée de retour. Néanmoins elle ne va pas sans troubles et sans orages; Catulle a bien jugé sa maîtresse; il sait ce qu'il a à craindre quand il est loin d'elle. Lesbie joue avec son oiseau favori pour tromper les longueurs de l'attente, lorsque son amant doit venir la voir[1]; lui, Catulle, n'a pas cette ressource; il lui serait cependant facile de trouver une distraction semblable, mais il veut dire qu'elle n'aurait pas sur son cœur le même effet; un rien suffit à amuser Lesbie, il en faut bien davantage pour calmer la passion inquiète de Catulle. Que d'amertume dans ces vers, les derniers de la pièce, adressés au moineau lui-même : «Ma belle maîtresse se plaît à vos jeux charmants; sans doute elle cherche à tromper l'impatience de son amour, à calmer la violence de ses désirs. Que ne puis-je, comme elle, en jouant avec toi, alléger les chagrins de mon triste cœur[2]!» Ces dix vers valent un long poème; ils peignent avec autant de force que de grâce la situation des deux amants, l'ardeur qui les consume, la souffrance qu'ils éprouvent à être séparés et la différence de leurs caractères qui les empêche d'être à l'unisson l'un de l'autre; la pièce entière n'a qu'une phrase; mais cette phrase, savamment conduite, renferme l'histoire d'une passion. La mort enlève à Lesbie son moineau familier[3]; Catulle pense avant tout aux regrets de son amie; il a le cœur plein de son image, lorsqu'il décrit avec un talent d'observation supérieur la gentillesse du pauvre oiselet. Et puis la mort, quel que soit l'objet qu'elle frappe autour de nous, ne nous donne-t-elle pas chaque fois un avertissement aussi solennel? Les plus belles choses subissent le destin commun. Le passereau, que Sapho attelait au char d'Aphro-

(1) Catulle, II.

(2) Comment n'a-t-on pas remarqué la ressemblance que ces vers offrent avec ceux de Méléagre : «*Ἀκρὶς, ἐμῶν ἀπάτημα πόθων, παραμύθιον ὕπνου... ὥς με πόνων ῥύσαιο παναγρύπνοιο μερίμνης.*»

(3) Catulle, III.

dite[1], doit aussi quelque jour descendre aux sombres bords; le petit compagnon de Lesbie « va maintenant, par la route ténébreuse, vers ces lieux d'où personne, dit-on, ne revient ». Catulle songe à Lesbie, il songe à la séparation inévitable : « Soyez maudites, fatales ténèbres de l'Orcus qui dévorez tout ce qu'il y a de gracieux en ce monde! » Quel accent tragique dans ce cri de révolte d'un jeune homme que la mort doit emporter lui-même avant l'heure! Les poètes de l'Anthologie grecque, qui ont composé des épitaphes pour des animaux familiers, expriment à peu de chose près la même idée[2]; mais Méléagre même, quoique amoureux comme Catulle, ne chante pas, comme lui, un favori de celle qu'il aime; ce trait seul suffirait à mettre entre eux une grande différence. L'intérêt qu'excitent en nous les deux pièces de Catulle s'accroît de tout ce que nous savons sur sa triste liaison avec Lesbie, sur ses angoisses, sur sa tendresse méconnue et brisée. Aucun des poètes latins qui citent avec admiration le *Moineau de Lesbie* ne compare Catulle à un poète grec plus ancien; c'est lui qu'ils imitent directement. Il semble bien probable que s'il avait eu un devancier qu'il eût reproduit trait pour trait, ses successeurs s'y seraient reportés eux-mêmes. Évidemment ils n'étaient pas tenus de renseigner la postérité, s'il se fût agi d'une œuvre de second ordre; mais, quand il s'agit d'un chef-d'œuvre, on ne concevrait guère qu'ils gardent un silence unanime, si Catulle n'en était pas le premier auteur. Ses vers sont tout imprégnés d'hellénisme et cependant très personnels; sous ses belles images apparaît, çà et là, une réminiscence d'Anacréon, de Théocrite ou de Philétas, sans qu'on puisse décider s'il les doit à l'un plus qu'à l'autre, parce que, chez les Grecs, elles sont depuis longtemps tombées dans le domaine public de la poésie[3]; il n'a point sous les yeux un livre choisi entre beaucoup d'autres dans sa bibliothèque et ouvert à une page déterminée. Il a modelé sur les

[1] Sapho, fragm. I, vers 10.
[2] Ainsi Simmias, *Anthol. Pal.*, VII, 203.
[3] Ainsi Catulle, III, 12 et Anacréon, fragm. 43 *b*; Philétas, fragm. 4 (Schneidewin); Théocr., XVIII, 120; Callimaque, *Épigr.*, XIV, 3.

ouvrages des maîtres, non pas son poème, mais son esprit, et il s'est si bien pénétré de ses lectures, que sa pensée n'a aucun effort à faire pour rester entièrement libre de ses mouvements et maîtresse d'elle-même.

Pline le Jeune raconte avec une satisfaction visible que ses hendécasyllabes sont chantés à Rome non seulement par ses concitoyens, mais par des Grecs : « Les Grecs mêmes, à qui ces vers ont donné du goût pour notre langue, les marient au son de la cithare ou de la lyre [1]. » Les poésies de Catulle avaient eu aussi cette bonne fortune; il était mort depuis une vingtaine d'années que les chanteurs à la mode, tels que Démétrius et Tigellius Hermogénès, lui donnaient encore la place d'honneur dans leur répertoire, au grand mécontentement d'Horace [2], qui eût voulu détourner au profit de sa génération un peu de cette popularité. Or Hermogénès et Démétrius étaient évidemment Grecs d'origine; on ne peut s'étonner du goût que leur inspiraient les vers de Catulle; ils y retrouvaient le bien de leur race. Si certaines pièces du recueil ont dû les séduire, ce sont précisément ces élégies en raccourci, où l'auteur a si habilement employé l'hendécasyllabe. Il faudrait tout citer, si l'on voulait donner une idée du charme de cette poésie vivante, spirituelle et tendre; ceux mêmes qui n'ont jamais lu un vers de Catulle connaissent de réputation le *Moineau de Lesbie;* mais combien d'autres pièces parmi ces *bagatelles* auraient suffi à préserver de l'oubli le nom d'un poète qui n'eût pas écrit le *Moineau!* Telles sont celles qui commencent par *Vivamus mea Lesbia, Quaeris quot mihi basiationes, Acmen Septimius suos amores*..... [3] La dernière surtout est d'une perfection achevée; aucun exemple ne montre mieux dans quelle pensée le genre des hendécasyllabes avait été créé par les Grecs et quelle sorte de plaisir ils y trouvaient. Catulle veut peindre le bonheur de deux amants étroitement unis par une mutuelle

(1) Pline, *Epist.*, VII, 4.

(2) Horace, *Sat.*, I, x, 19 (an 35 avant J.-C.).

(3) Catulle, V, VII, XLV. Ellis (*Prolegom.*, p. xvii) les considère avec raison comme la fleur des hendécasyllabes.

tendresse; réalisant le précepte de La Fontaine, ils sont l'un à l'autre un monde toujours beau, toujours divers, toujours nouveau; Septimius préfère Acmé à tous les trésors; Acmé fait de Septimius toutes ses délices. Supposons qu'un poète du temps eût voulu broder une élégie sur ce canevas, il n'eût pas manqué de mettre à contribution les ornements habituels du genre, les comparaisons empruntées à la mythologie galante, sans oublier même les descriptions plus ou moins merveilleuses tirées de la géographie. «Si je cesse de t'aimer, dit Septimius, puissé-je errer seul dans la Libye ou dans l'Inde brûlante, exposé à la fureur d'un lion aux yeux glauques!» Cet amant fidèle préfère son Acmé aux richesses de la Syrie et de la Bretagne. On devine sans peine le développement qu'un Ovide aurait donné à ces deux idées; Catulle n'a garde d'insister, il sait très bien que le vrai bonheur, celui qui est intime et profond, ne se décrit pas. Supposons, d'autre part, qu'il eût adopté les savantes combinaisons métriques de l'ode; il fallait en même temps qu'il s'ingéniât à introduire dans ses vers ce beau désordre, cette variété piquante, qui sont, chez Horace, inséparables même des pièces les plus courtes. A quoi bon cette recherche, quand il s'agit de deux amants qui ne sont occupés que d'eux-mêmes? Nous avons ici le type de la chanson d'amour, légère, gracieuse, et plus expressive, dans son apparente facilité, qu'une composition de longue haleine. Si, pendant des années, Hermogénès et Démétrius ont excité les applaudissements des Romains en leur chantant les poésies du «savant Catulle», c'est assurément à la simplicité très étudiée de ces petits vers qu'ils ont dû surtout leur succès. Cette poésie, quelle que soit son origine, a rendu aux Italiens, naturellement loquaces et portés à l'improvisation, un très grand service : elle les a forcés à resserrer leur pensée, à rejeter les faux ornements, à dire simplement les choses simples. A quel modèle grec en sont-ils plus particulièrement redevables? Nul ne saurait le dire; mais celui-là était un maître, de qui Catulle a appris l'art de condenser en quelques vers harmonieux un sentiment touchant et juste. Ce n'est pas un mérite commun, surtout parmi les poètes qui ont

chanté l'amour, de dire peu pour faire entendre beaucoup : laisser quelque chose à trouver à l'esprit du lecteur est une preuve de grande habileté, dont les auteurs même les plus distingués ne sont pas toujours capables. Ces hendécasyllabes de Catulle, la fleur du recueil, nous procurent une jouissance rare : aussi passionnés que les autres, mais plus décents, ils ont ce parfum subtil et doux qu'exhalent encore les débris des suaves bouquets de Sapho.

Il reste enfin, parmi les hendécasyllabes de Catulle, quelques pièces qui ont un rapport moins étroit avec l'ode ou l'élégie; ce sont proprement des poésies de circonstance, où l'auteur a mis en vers certains incidents de ses relations avec la société de Rome : c'est ici une préface [1], là une anecdote ou un bon mot [2], ailleurs une invitation [3] ou un adieu [4], un billet de remerciement [5] ou de reproche [6], une épître légère, destinée à célébrer le retour d'un ami [7], ou à fixer le souvenir d'un agréable entretien [8]. Dans ce qui subsiste de la littérature grecque, il y a bien peu de morceaux qui correspondent à ce type de poésie. Peut-être ne fut-il pas inconnu à Sapho et aux jeunes femmes qui composèrent, pour ainsi dire, sa cour d'amour; en tout cas, c'est à son école qu'il serait le plus naturel d'en attribuer l'origine. Peut-être aussi Archiloque, dans ses iambes, s'en rapprochait-il souvent, quoiqu'en mêlant toujours à la familiarité de l'épître la verve mordante de la satire. Ainsi, lorsque Catulle raconte à un ami une scène bouffonne autant que scandaleuse, dont il a été témoin, il imite ce début d'Archiloque : « Charilas, fils d'Erasmon, je vais te raconter une plaisante aventure; tu auras, ô le plus cher de mes amis, un vrai plaisir à m'entendre [9]. » Mais il est probable que c'était Charilas lui-même qu'il bafouait dans la suite de la pièce [10], au lieu que Catulle fait rire son ami aux dépens d'un anonyme. Les loisirs affairés des académies fondées par les successeurs d'Alexandre étaient éminemment propres à

(1) Catulle, I^a et I^b. — (2) X, LIII, LVI. — (3) XIII, XXVI, XXXV. — (4) XLVI. — (5) XLIX. — (6) XXXVIII, LV. — (7) IX. — (8) L. — (9) Archiloque, fragm. 79 à 82; Catulle, LVI. — (10) Voir le commentaire de Bergk.

développer la poésie de circonstance; on la voit, sous les Lagides, pénétrer l'élégie et l'épopée; les poèmes de Callimaque sur la chevelure de Bérénice et sur le mariage d'Arsinoé ont été entrepris pour célébrer les événements mémorables de la cour qui les pensionnait; les allusions qui se pressent dans ses Hymnes renferment toute l'histoire de la famille royale. Chez Théocrite, les pièces adressées à Hiéron et à Ptolémée, le mime des Syracusaines touchent par bien des points à la poésie de circonstance [1]; elle s'insinue même dans la pastorale, lorsque Théocrite, sous des noms de bergers, met en scène des poètes et des savants contemporains, tels que Philétas, Asclépiade, Aratus, Philinus et Aristis [2]. Mais il y a dans son recueil d'autres pièces plus courtes, où elle apparaît sous un déguisement plus transparent encore : l'idylle XII par exemple, malgré la richesse toute lyrique des images, n'a d'autre but que de souhaiter la bienvenue à un ami, dont le poète était séparé depuis quelques jours. La *Quenouille* est, dans ce genre, un chef-d'œuvre [3]; elle ne nous laisse qu'un regret : c'est que Théocrite n'ait pas écrit tout un livre de vers semblables, où il aurait, au gré de sa fantaisie et du hasard, raconté les modestes épisodes de sa propre vie. La *Quenouille* est une petite épître destinée à accompagner un cadeau; Théocrite se prépare à quitter Syracuse pour se rendre à Milet, chez un médecin de ses amis; en partant, il emporte une quenouille d'ivoire qu'il a achetée pour en faire présent à la femme de son hôte; cette donnée si simple lui fournit l'occasion de louer habilement les vertus des deux époux. Ainsi, lorsque Catulle va s'éloigner de la Bithynie et des jeunes Romains qui y faisaient partie, comme lui, de la maison de Memmius [4], ou bien lorsque son ami Veranius revient après une longue absence [5], il épanche dans un impromptu de quelques vers les sentiments dont est remplie son âme ardente et fidèle. Beaucoup de critiques étrangers paraissent aujourd'hui disposés à mettre Catulle au-dessus d'Horace; on l'appelle volontiers «le plus grand poète lyrique de

[1] Théocr., XV, XVI et XVII. — [2] Théocr., VII. — [3] Théocr., XXVIII. — [4] Catulle, XLVI. — [5] Catulle, IX.

Rome[1] »; le principal mérite, sur lequel on établit cette supériorité, c'est la sincérité de son talent. Sans entrer ici dans un parallèle qui ne pourrait être qu'une digression, et sans rien retirer à Catulle, remarquons qu'il y a entre les deux poètes toute la différence qui sépare la poésie de circonstance et la poésie lyrique. Il est certain que, chez Catulle, le sentiment jaillit de source; mais le caractère primesautier de ses petites compositions tient aussi en grande partie à ce que le genre n'exige pas, comme l'ode, de savants détours et un harmonieux balancement des parties. Par là il évite jusqu'à l'apparence de l'effort; c'est pour lui un avantage aux yeux de ceux qui, en lisant un auteur, sont beaucoup moins touchés de la richesse et de la variété du détail que de la vérité avec laquelle il traduit ses impressions. Catulle et Horace n'ont pas la même poétique : c'est dire que, suivant toute apparence, Catulle, dans les Hendécasyllabes, n'a pas eu les mêmes modèles qu'Horace dans les Odes. Lorsqu'ils traitent des sujets identiques, ce qui leur arrive quelquefois, les petits vers du premier sont toujours beaucoup plus voisins de l'épigramme. Vers l'an 60, il félicite son ami Veranius, qui revient à Rome après un séjour en Espagne[2]; trente ans plus tard, dans des circonstances identiques, Horace adresse le même compliment de bienvenue à Pompeius Varus[3] et à Plotius Numida[4]. La pièce de Catulle n'est qu'un cri de joie et de tendresse. Horace met de la coquetterie dans son accueil; il jette les fleurs à pleines mains devant les pas de ses amis; il rappelle les souvenirs qui les lui rendent chers, il décrit avec complaisance les apprêts du festin qu'il va donner en leur honneur. Il veut leur montrer que sa muse s'est parée pour les recevoir; celle de Catulle tient à garder sa simplicité enjouée. Chacun d'eux entend

[1] Munro, *Catullus and Horace*, dans ses *Criticisms and elucidations of Catullus* (1878), p. 227; Mommsen, *Roem. Gesch.*, III, p. 583, Baehrens dans son commentaire, p. 41, et les historiens de la littérature latine, Teuffel, Ribbeck, Schanz, etc.

[2] Catulle, IX.

[3] Horace, *Odes*, II, 7.

[4] *Ibid.*, I, 36.

à sa façon la poésie et l'amitié; il est probable aussi qu'ils n'ont pas dirigé leurs lectures dans le même sens.

On pourrait encore les comparer en étudiant, par exemple, comment ils tournent une invitation à dîner. Horace[1] se met en frais pour qu'elle apporte avec elle un avant-goût des plaisirs qui attendent son hôte; il l'entoure de couronnes et de guirlandes; tantôt il débute par une fraîche description, qui paraît, à première vue, étrangère au sujet, sauf à l'y rattacher ensuite par une adroite transition; tantôt il introduit discrètement une idée générale, une courte réflexion sur la brièveté de la vie et sur la sagesse qu'il y a à être un peu fou; ailleurs il glisse un compliment à l'adresse de son hôte; partout il répand, dans un style d'une noblesse toujours égale, le sourire d'Anacréon. Catulle, au contraire, lorsqu'il invite Fabullus[2], va droit au fait; il se rit de lui-même avec une tristesse ironique : si son ami veut dîner à sa table, il faudra qu'il apporte le repas, car le poète n'a pas de quoi payer. Le langage est celui de la conversation, relevé par des traits d'une verdeur toute comique : la bourse de Catulle est «pleine d'araignées», mais il fournira le parfum dont Vénus a fait don à Lesbie; Fabullus en sera si charmé, qu'il demandera aux dieux de devenir «tout nez». Évidemment, cet art n'est pas celui du lyrisme, c'est bien plutôt celui de l'épigramme, mais avec plus de laisser-aller et de naturel. A ne considérer que les sujets, Catulle et Horace semblent appartenir à la même famille poétique; on change bien vite d'opinion, si l'on examine comment ils les développent; on voit aussi par quels procédés Horace, venant après Catulle, s'est efforcé de réussir à son tour. Si nous cherchons ce qui se rapproche le plus des hendécasyllabes de Catulle, nous le trouverons parmi ces épigrammes, d'origine alexandrine pour la plupart, qui n'ont pas été destinées à servir d'inscriptions, mais qui peuvent, elles aussi, être rattachées à la poésie de circonstance. Telles sont, entre autres, celles où Hédylus célèbre les douceurs d'une bonne table[3]; elles rappellent la concision

[1] Horace, *Odes*, I, 17 et 20; IV, 12; *Epist.*, I, 5. — [2] Catulle, XIII. — [3] Athénée, VIII, p. 344 et 345; IX, p. 472.

de Catulle, sa gaieté hardie, parfois railleuse, son goût pour le trait pittoresque et pour l'hyperbole plaisante. La manière spirituelle et rapide du poète latin peut être comparée à celle qui domine encore dans l'invitation suivante adressée par Nicénète à un ami, avec cette différence que toute malice en est absente; Nicénète, habitant de Samos, écrivait ce billet vers le temps où florissait Apollonius de Rhodes : « Je ne veux pas, Philothère, dîner à la ville, mais près du temple d'Héra, au souffle délicieux du zéphyre; des branches de feuillage, étendues sous mes flancs, me conviennent fort bien. Je sais, tout près de là, un bouquet de saules rustiques, dont les rameaux me serviront de lit. Je parerai ma tête d'une couronne d'osier, suivant l'antique usage des Cariens. Allons, qu'on apporte du vin et la lyre charmante, amie des Muses. Tout en buvant à cœur joie, nous chanterons la glorieuse épouse de Zeus, souveraine de notre île[1]. » Ce morceau est écrit en distiques élégiaques; cependant il n'a plus rien de l'épigramme des temps anciens. Est-ce une ode? Pas davantage; le ton en est trop uni, le vocabulaire trop peu ambitieux. C'est quelque chose d'intermédiaire, une petite composition d'une grâce modeste et irréprochable, admirablement propre à chanter les plaisirs d'une homme sage, qui ne se sent point doué comme un Alcée ou un Anacréon. Philodème, invitant Pison à sa table pour célébrer avec lui l'anniversaire d'Épicure, ne se joue pas moins agréablement dans cet art des demi-teintes : « Demain, cher Pison, un de tes amis, que les Muses chérissent, t'entraînera dès la neuvième heure vers une humble maisonnette, où il doit célébrer dans un banquet l'anniversaire d'Épicure. Il te faudra renoncer à trouver sur sa table des mamelles de truie et du vin de Chios, présent de Bacchus. Mais tu verras des amis parfaitement sincères, mais tu entendras des sons beaucoup plus doux que tout ce qu'on raconte du pays des Phéaciens. Si tu tournes vers nous un regard favorable, ô Pison, ta présence donnera à notre modeste fête un éclat inaccoutumé[2]. » C'est dans ce groupe de

(1) Athénée, XV, p. 673.
(2) *Anthol. Pal.*, XI, 44.

poètes, entre Hédylus, Nicénète et Philodème, qu'il faut faire une place à Catulle; elle lui revient de droit. Ajoutons, pour être équitable, qu'il y brillera par des qualités supérieures et qui ne sont qu'à lui.

Ces «bagatelles» et ces «folies» contribuèrent mieux que des dissertations savantes aux progrès de la poésie latine. Horace, dans un passage célèbre, se demande ce qui constitue l'essence de la poésie; parmi les ouvrages qui rentrent dans son domaine, peut-on compter, par exemple, la comédie? Cicéron s'était déjà posé la même question, et tous deux en parlent sans doute d'après des critiques alexandrins qui l'avaient débattue plus au long [1]. Tous deux déclarent avec raison que ce n'est pas le mètre qui fait la poésie; il y faut encore «le génie, l'inspiration divine et une bouche capable de nobles accents». En vertu de ce principe, Horace refuse modestement à ses satires le nom de poèmes. Les Romains étaient assez portés par les dispositions naturelles de leur esprit à ratifier ce jugement sévère : ce qu'ils estimaient avant tout chez un poète, c'était *l'os magna sonaturum;* Horace, voulant ajouter un exemple à sa définition, cite des vers de l'épopée d'Ennius; voilà, par excellence, le poème romain. Mais quoi! s'il faut exclure la comédie et la satire, que penser de l'hendécasyllabe? et qu'est-ce donc que les «petits vers» de Catulle? On voit où aboutirait la théorie acceptée avec tant d'abnégation par Horace : il y aurait dans la littérature comme deux règnes absolument distincts, comprenant l'un les grands sujets, l'autre les petits; les écrivains qui auraient traité les premiers mériteraient seuls le nom de poètes. Si cet arrêt vient, comme il est probable, des critiques alexandrins, ce sont des poètes alexandrins qui lui ont donné le plus flagrant démenti; on ne pouvait rendre aux Romains un plus grand service que de le leur prouver. Cicéron et Horace n'adoptent si facilement cette classification arbitraire, que parce qu'au fond elle est conforme aux goûts de

[1] Cic., *Or.*, 20 : «*Visum est nonnullis*...»; Hor., *Sat.*, I, IV, 45 : «*Quidam... quaesivere*...» Voir le commentaire de Jahn sur le premier passage et celui d'Orelli sur le second.

leur nation. Mais elle est en désaccord avec le sentiment, qui fut en général celui des Grecs à toutes les époques; si *l'os magna sonaturum* faisait seul le poète, l'auteur de la *Batrachomyomachie* ne l'eût pas été, pas plus que Simonide dans ses épigrammes ou Ménandre dans ses comédies. Les satires d'Horace, en dépit de lui-même, témoignent contre cette conception étroite et systématique, dont, du reste, il n'est pas responsable. Mais rien n'était plus propre à la détruire que les *versiculi* de Catulle; la tradition de la Grèce, c'est lui qui la défend par son exemple; les Romains pourront désormais se convaincre, en les lisant, qu'il n'y a pas de grands et de petits sujets : tous sont grands pour un vrai poète comme lui, tous sont petits pour un mauvais.

In tenui labor; at tenuis non gloria, si quem
Numina laeva sinunt auditque vocatus Apollo [1].

[1] Virgile, *Géorgiques*, IV, 6, 7.

CHAPITRE IV.

LE CONTE ÉPIQUE.

I

Une des principales querelles qui divisèrent l'école d'Alexandrie fut celle qui éclata entre Callimaque et Apollonius de Rhodes, vers le milieu du IIIe siècle avant notre ère, au moment même où naissait la littérature latine[1]. Les poètes grecs devaient-ils continuer à écrire de longues épopées en plusieurs chants, à la façon d'Homère, ou bien devaient-ils borner désormais leurs ambitions et enfermer le récit épique dans des morceaux détachés, comprenant au plus quelques centaines de vers chacun? Callimaque, tout en professant pour Homère une respectueuse admiration, soutint constamment le second parti dans son enseignement et dans ses ouvrages; il fut le chef de ceux qui déclaraient à tout jamais fermée l'ère des vastes compositions mythologiques; son principe était qu'« un gros livre est un gros fléau[2] ». Il voulait que les vieilles légendes rebattues fissent place à des légendes rares, empruntées aux compilations des historiens et des géographes. Il exigeait du poète, non seulement une science consommée, mais une forme châtiée, curieuse d'images nouvelles, à la fois élégante, serrée et moderne dans ses tours. Apollonius de Rhodes, après avoir été l'élève de Callimaque, s'insurgea contre son autorité; le poème auquel il doit sa réputation, son *Expédition des Argonautes,* a quatre chants et près de six mille vers: il y met en œuvre une des plus anciennes traditions de la

(1) Voir, sur ce qui suit, Couat, *Poés. alex.*, le livre troisième et la conclusion; Susemihl, chap. III et XIV.

(2) Callim., fragm. 359.

Grèce; elle avait inspiré avant lui une foule d'ouvrages de tout genre; elle prêtait plus qu'aucune autre à un long récit d'aventures merveilleuses, qu'on pouvait patiemment conduire à travers les régions les plus diverses et compliquer presque indéfiniment de péripéties sans nombre. Dès lors, la guerre fut déclarée entre Callimaque et Apollonius : le maître, piqué dans son amour-propre, répondit aux Argonautiques en écrivant un conte, où il appliquait, avec toutes les ressources de son talent, les théories qui lui étaient chères; il racontait comment Thésée, avant d'aller combattre le Minotaure, avait reçu l'hospitalité dans la pauvre cabane d'une vieille femme nommée Hécalé. On eut donc désormais deux types de poèmes épiques : à côté des longues compositions dans le goût des anciens et d'Apollonius, parut le conte épique, ou *epyllion,* sorte de petit tableau héroïque, où, dans un cadre de médiocres dimensions, l'auteur traitait un épisode détaché d'un ancien cycle, en le rajeunissant par des détails assemblés avec un art raffiné. Dans cette catégorie peuvent être compris, outre l'*Hécalé* de Callimaque, plusieurs des poèmes de Théocrite qui sont parvenus jusqu'à nous, la *Mort d'Hylas,* la *Victoire d'Hercule sur les serpents, Hercule reçu par Augias,* le *Meurtre de Penthée* (1) et même les *Exploits des Dioscures* qui, sous certains rapports, tiennent aussi de l'hymne (2). Quelquefois le sujet était choisi de telle sorte que l'auteur pût empiéter sur le domaine de l'élégie et de la poésie érotique : tel fut le dessein de Moschus dans l'*Enlèvement d'Europe* (3), de Philétas dans le recueil intitulé *Hermès,* où il racontait les bonnes fortunes d'Ulysse (4). On pourrait citer encore le *Glaucus,* la *Circé* d'Alexandre d'Étolie (5) et la plupart des compositions épiques d'Euphorion, notamment ses *Poèmes détachés,* consacrés à diverses fables peu connues, originaires de l'Attique (6). On arriverait ainsi, en

(1) Théocr., XIII, XXIV, XXV, XXVI
(2) Théocr., XXII.
(3) Moschus, II.
(4) Édit. Bach, p. 29 à 38.
(5) Meineke, *Analecta alex.,* p. 238.
(6) Ἄτακτα, Meineke, *Anal. alex.,* p. 11 à 23

suivant cette branche de la littérature alexandrine, jusqu'au temps même de Virgile, qui vit paraître l'*Hercule* de Parthénius[1].

Chacun des deux partis qui rivalisaient, à Alexandrie, dans le genre épique s'était préoccupé de se chercher des ancêtres. Pour les délicats de l'école de Callimaque, les poèmes d'Hésiode, la *Quenouille* d'Erinna représentaient, dans les temps antérieurs, la perfection qu'ils poursuivaient eux-mêmes. Apollonius, au contraire, voyait dans Homère le type idéal, dont il fallait chercher à se rapprocher sans cesse; mais, parmi les générations plus récentes, il y avait eu un autre poète qu'il associait à ce grand nom dans ses sympathies : c'était Antimaque de Colophon[2]. Ce personnage était le contemporain de Platon; on avait de lui un poème élégiaque intitulé *Lydé,* pour lequel certains écrivains d'Alexandrie professaient une admiration exclusive et bruyante. Il avait laissé aussi une *Thébaïde* en hexamètres dactyliques[3]; c'était un ouvrage énorme : on arrivait au bout du vingt-quatrième livre avant d'avoir vu les sept chefs se réunir sous les murs de Thèbes[4]. Cependant Antimaque ne manquait pas de mérite; Quintilien, dans son *Canon,* lui accorde le premier rang après Homère, conformément à l'opinion de la plupart des critiques antérieurs[5]; Stace et l'empereur Hadrien l'ont imité. Mais ce qui lui fait encore plus d'honneur, c'est que Platon le goûtait fort; un jour qu'il lisait en public un morceau de sa *Thébaïde,* il eut le chagrin de voir ses auditeurs sortir un à un de la salle; le philosophe seul resta : «Je continue à lire, dit Antimaque; Platon vaut pour moi mille auditeurs[6].» Un tel suffrage est

(1) A moins cependant que ce poème appartînt au genre élégiaque. Meineke, p. 259 et 273.

(2) Voir le rapprochement établi par le scoliaste d'Apollonius, *Argon.,* IV, 156, éd. Keil.

(3) Voir dans les *Epic. graec. fragm.*, éd. Kinkel (1877), les fragments de cet ouvrage et les témoignages anciens qui s'y rapportent.

(4) Phorphyr. ad Horat., *Ars poet.,* 141.

(5) Quintil., X, 1, 52.

(6) Cic., *Brut.*, 51. Voir d'autres preuves moins légendaires de l'estime de Platon dans Plut., *Lysand.,* 18 et Proclus in Plat., *Tim.*, I, p. 28 C.

imposant; il fut confirmé à Alexandrie, non seulement par les critiques qui dressèrent la liste des classiques, mais par tous ceux qui partageaient les vues d'Apollonius sur l'épopée. Une épigramme d'Antipater de Thessalonique reproduit à peu près leurs appréciations flatteuses : « Louez la forte poésie de l'infatigable Antimaque, louez ses vers dignes de la majesté des antiques demi-dieux et forgés sur les enclumes des Piérides, si vous avez l'oreille délicate, si vous aimez une voix grave, si vous cherchez les sentiers non battus, et où nul autre encore n'a mis le pied. Homère tient le sceptre des hymnes, et Zeus est plus puissant qu'Énosichthôn, mais si Énosichthôn est inférieur à Zeus, il n'en est pas moins au premier rang parmi les immortels. Ainsi le poète de Colophon vient après Homère, mais il précède la foule des autres aèdes [1]. » A ces éloges, Callimaque répondait en qualifiant d'épais et de grossiers les écrits d'Antimaque [2], et quand on lui objectait l'opinion de Platon, il ripostait que Platon était un grand philosophe, mais qu'il lui déniait le droit de juger les poètes [3]. Un tel argument étonne dans la bouche d'un homme de goût comme Callimaque; mais il montre à quel point les esprits s'étaient échauffés dans ce débat.

Même après la dispersion du Musée, il passionnait encore les poètes grecs. Les élèves qu'ils formèrent à Rome prirent parti dans la question qui les divisait, et alors, transportée dans la poésie latine, elle eut un regain d'actualité, jusqu'au moment où Virgile entreprit l'*Énéide*. On sait avec quel ensemble, avec quelle chaleur de conviction Valérius Caton et ses amis essayèrent de substituer l'epyllion alexandrin aux longues épopées historiques qui se succédaient sans relâche depuis le temps d'Ennius. De leurs efforts naquit toute une moisson de poèmes mythologiques, parmi lesquels se détachent la *Dictynna* de Valérius, le *Glaucus* de Cornificius, l'*Io* de Calvus, la *Smyrna* d'Helvius Cinna, enfin

(1) *Anthol. Pal.*, VII, 409.
(2) Callim., fragm. 746.
(3) Proclus, *l. c.*

les *Noces de Thétis et de Pélée* de Catulle[1]. Ces auteurs professent le même dédain pour Antimaque et pour ceux de leurs compatriotes qui s'attardent aux vastes compositions ampoulées; Catulle accouple dans la même épigramme son contemporain Volusius et le poète de la *Thébaïde;* il est tout plein de Callimaque, lorsqu'il écrit à propos de l'ouvrage de son ami Helvius Cinna[2] : «Mon cher Cinna vient enfin de publier sa *Smyrna;* neuf moissons, neuf hivers se sont succédé depuis qu'il l'a entreprise; pendant ce temps, Hortensius a écrit cinq cent mille vers..... La *Smyrna* pénétrera jusque sur les bords du Satrachus aux eaux profondes, la *Smyrna* sera lue jusque dans les âges les plus reculés. Mais les *Annales* de Volusius mourront sur les bords du Pô qui les a vues naître et fourniront à profusion de larges tuniques pour envelopper les maquereaux. J'aime, moi, les petits chefs-d'œuvre de mon ami : je laisse le peuple applaudir aux vers ampoulés d'Antimaque.» Une déclaration si nette nous interdit de croire que les *Noces de Thétis et de Pélée* soient un fragment d'un poème latin plus étendu. Supposer que Catulle ait pu s'engager dans une œuvre de longue haleine, ce serait méconnaître absolument le caractère propre de son talent et les principes de son école. Mais ne pourrait-on prétendre qu'il a détaché, pour l'imiter à part, un morceau d'un modèle plus complet? Certains indices ont pu en donner l'idée[3]; on a fait remarquer qu'au début, le poète rappelle l'expédition des Argonautes, comme s'il suivait le fil d'un récit dont cette expédition eût été le sujet principal, et où le mariage de Thétis eût figuré à titre d'épisode. Catulle s'écrie, en s'adressant aux deux époux : «Ô vous, enfants d'un âge trop fortuné, héros, race divine, salut! Salut,

[1] Catulle, LXIV. Le titre général du poème est inconnu; celui que j'adopte ne dérive d'aucun manuscrit; il a été introduit par les éditeurs de la Renaissance (voyez Fritze, *Catulli carmen LXIV*, progr. Halberstadt, 1863); je le conserve pour la commodité de l'exposition, parce qu'il s'applique un peu mieux que les autres à l'ensemble de la pièce.

[2] Catulle, XCV.

[3] Merkel, *Prolusio ad* Ov. *Ib.*, p. 360 (1837). Réfuté par Haupt (M.), *Index lect. aestiv. Berol.*, 1855; *Opusc.*, II, p. 75.

ô fils dignes de vos mères! Vos noms seront souvent invoqués dans mes vers[1]. » N'est-ce pas là l'annonce d'un ou de plusieurs passages, qui devaient se trouver dans les parties ultérieures du poème que Catulle a laissées de côté? Enfin il y a chez lui une disproportion évidente entre les *Noces de Thétis et de Pélée* et l'aventure d'Ariane qui y est intercalée; le récit qui devrait être le principal n'est en réalité qu'un cadre. Cette singularité du plan ne s'explique-t-elle pas, si l'on suppose que les *Noces de Thétis et de Pélée* elles-mêmes étaient déjà un épisode dans un tout plus considérable? L'inégalité entre les deux parties ne serait-elle pas en ce cas beaucoup moins choquante? Une critique très exacte, appliquée avec zèle au texte de Catulle, a jeté sur cette question, depuis les travaux déjà anciens de Merkel et de Haupt, une lumière aussi complète qu'on peut le souhaiter en l'absence de documents positifs[2].

Catulle raconte comment Pélée, embarqué avec les Argonautes sur le premier navire qui sillonna les mers, se fit aimer de Thétis, une des Néréides accourues du sein des eaux pour contempler ces hardis navigateurs. Le héros ayant obtenu la main de la nymphe, la fête nuptiale est célébrée à Pharsale, en Thessalie, dans la royale demeure de l'époux, en présence des immortels. Au milieu du festin qui les réunit autour de la même table, les Parques chantent l'épithalame; elles prédisent que l'heureux couple donnera naissance à un guerrier sans rival, auquel il est réservé de renverser la ville de Troie : il s'appellera Achille. Le poète termine en glorifiant cet âge lointain, où l'humanité plus pure avait, grâce à ses vertus, la joie de voir les dieux prendre part à ses plaisirs. Il semble qu'un tel sujet suffise, et au delà, à un brillant développement; il ne remplit cependant pas tout à fait la moitié du poème de Catulle. Sur la

[1] Catulle, LXIV, 24 : «*Vos ego saepe meo, vos carmine compellabo.*»

[2] Le poème LXIV a été encore étudié récemment dans les deux dissertations suivantes : De la Ville de Mirmont, *L'épithalame de Thétis et de Pélée et le chant des Parques*. (*Revue universitaire* du 15 juillet 1893.) — Lemercier (A.-P.), *Étude sur les sources du poème LXIV de Catulle.* Caen, 1893.

couche nuptiale de Thétis et de Pélée est jeté un riche tapis, tout couvert de figures artistement brodées : on y a représenté Ariane, abandonnée par Thésée dans une île déserte ; tandis que le navire de son amant s'éloigne vers la haute mer, elle le poursuit de ses plaintes et de ses imprécations ; Bacchus, accourant avec un nombreux cortège, y met fin en la tirant de sa solitude et de son désespoir. Sur les quatre cent huit vers dont se compose le poème, l'épisode d'Ariane en occupe deux cent seize[1] ; il n'en reste que cent quatre-vingt-douze pour les noces de Thétis. Le récit, qui devrait être le fond même du sujet, est coupé en deux ; non seulement il est moins étendu que l'épisode, mais il perd encore de son importance par cela même qu'il est divisé, tandis que, dans l'épisode, tout se suit sans interruption ; le tableau de la fête nuptiale ne fournit, en réalité, que l'introduction et l'épilogue. Catulle, du reste, a parfaitement conscience que le lien par lequel il rattache les deux sujets l'un à l'autre est des plus fragiles ; au moment de raconter comment Ariane a abandonné la maison paternelle pour fuir avec Thésée, il s'aperçoit qu'il va encore greffer un épisode sur un épisode et il se donne à lui-même un avertissement. « Mais pourquoi m'écarter ainsi du chant commencé et m'arrêter plus longtemps à ce récit ?[2] » Il a si peu de souci de raccorder les deux parties, qu'il laisse subsister des invraisemblances : il a dit, au début, que le navire monté par Pélée était le premier qui eût été construit par les hommes[3] ; plus loin, il parle de la « flotte » de Thésée, représentée sur le tapis de ce même Pélée[4]. Cette disproportion et la franchise avec laquelle Catulle lui-même l'accuse, pourraient porter à croire qu'il imite ici un morceau d'un poème en plusieurs chants. Car les digressions ont été de tout temps permises dans une longue épopée, surtout lorsqu'elles donnent matière à un tableau harmonieux et coloré ; souvent aussi elles sont amenées par un ar-

(1) Catulle, LXIV, 51 à 267.
(2) *Ibid.*, vers 116 : « *Sed quid ego a primo digressus carmine plura commemorem ?* »
(3) Vers 11.
(4) Vers 54 et 173.

IMPRIMERIE NATIONALE.

tifice tout semblable à celui qu'emploie Catulle; le poète imagine que l'épisode, qui attire brusquement son attention, est représenté sur une œuvre d'art d'une beauté exceptionnelle : Homère ne consacre pas moins de cent trente vers à décrire le bouclier d'Achille[1], et chacun sait tout ce qu'on y voit, un cortège nuptial, une foule à l'agora, deux armées en présence, des laboureurs dans un champ, des moissonneurs dans un autre; plus loin des vendangeurs, puis des pâtres et leurs troupeaux, puis encore des jeunes gens occupés à danser; au-dessus de tout cela, le firmament avec ses astres, et tout autour le grand fleuve Océan. De même Apollonius de Rhodes feint que Jason a reçu de Pallas un manteau de pourpre, dont la bordure représente les scènes les plus variées : les Cyclopes dans leur forge, la fondation de Thèbes, Mars auprès de Vénus, une bataille, une course de chars et bien d'autres choses encore[2]. Ces descriptions sont à leur place dans l'*Iliade*, qui a vingt-quatre chants, et dans les *Argonautiques*, qui comptent au total près de six mille vers. Elles mettent de la variété dans le récit; elles agrandissent l'horizon du poème; elles promènent l'esprit du lecteur sur mille objets lointains et merveilleux. Mais vouloir qu'elles se maintiennent dans un juste équilibre avec les autres parties, c'est, à ce qu'il semble, demander à l'auteur de respecter une des règles les plus élémentaires de son art.

Telle fut en effet, chez les Grecs, la tradition constante de la poésie classique; mais les Alexandrins l'avaient rejetée. Ce qui les séduisait par-dessus tout, c'étaient les effets qui résultent de l'opposition des contraires. Généralement l'unité de la composition est peu compatible avec un pareil goût; il ne permet guère, quand il va jusqu'au système, de suivre l'ordre le plus naturel et le plus logique. Il est donc obligé, pour se satisfaire, de multiplier les artifices, ou bien, quand ils paraîtraient gauches, de les dédaigner tout à fait; payer d'audace est quelquefois une

(1) *Iliade*, XVIII, 478 à 608.
(2) *Argon.*, I, 721 à 767. Voir encore d'autres exemples réunis dans Cornélius Müller, *Spicileg. in Catull. carm., LXIV.* Hambourg, 1836, p. 14.

manière d'être habile. Si l'on étudie, par exemple, les *Hymnes* de Callimaque, on verra avec quelle insouciance il se joue au milieu de son sujet; il est vrai qu'elle n'est qu'apparente; au fond, Callimaque a un plan bien arrêté; mais ce plan n'est jamais simple; il est toujours combiné de façon à nous ménager des surprises[1]. Théocrite, lui aussi, se plaît à nouer dans une même pièce, au gré de sa fantaisie, les épisodes les plus divers. On serait fort embarrassé pour donner un titre exact à l'idylle XXV; est-ce *Hercule chez Augias, la lutte d'Hercule et du taureau,* ou bien *Hercule et le lion de Némée?* Théocrite traite successivement les trois sujets, en les enfermant dans le même cadre; sans doute, la personne d'Hercule donne à la composition un semblant d'unité; mais pourquoi le poète choisit-il ces trois aventures, et non d'autres, dans la vie légendaire du héros, qui en compte un si grand nombre? C'est qu'elles lui fournissent l'occasion d'opposer, avec de savantes nuances, un tableau terrible à un tableau riant et agreste. Ailleurs, dans une idylle pastorale, il met en scène un berger, à qui un de ses compagnons promet, en échange d'une chanson, une coupe finement ciselée[2] : la description de cette œuvre d'art ne lui prend pas moins de trente-trois vers, près du quart de la pièce; dans une donnée toute semblable, où il imite manifestement Théocrite, Virgile, revenant d'instinct à la simplicité des vieux poètes, se contentera de huit vers[3]. Moschus raconte qu'Europe, allant cueillir des fleurs avec ses compagnes, emporte un vase sur lequel une main habile a représenté l'aventure d'Io; dans ce modeste epyllion, le poète consacre vingt-six vers à énumérer les figures ciselées autour du vase, et l'on voit bien pour quelle raison son choix s'est porté sur Io; il donne un pendant à Europe qui, dans la suite du récit, va devenir à son tour la maîtresse de Jupiter[4]. Il est clair que de

(1) Couat, *Poés. alex. Les hymnes de Callimaque. la composition,* notamment p. 247.

(2) Théocr., I, vers 27 à 60

(3) Virg. *Buc.,* III, 36 à 43.

(4) Moschus, II, 37 à 62.

pareils procédés seraient le comble de la négligence, s'ils n'étaient, dans la pensée de l'auteur, le comble de l'art; ici la poétique se moque de la poétique : il n'y avait pour les Alexandrins qu'un moyen d'échapper au reproche, c'était de se faire gloire du défaut de proportion et de l'allure brisée de leurs ouvrages. Ils n'y ont pas manqué; non seulement Callimaque ne s'efforce nullement d'atteindre à l'unité de composition, mais il affecte de l'éviter là où elle serait possible. Quoi de plus naturel, dans un hymne à Pallas, que de raconter l'histoire de Tirésias, que la déesse frappa de cécité pour le punir d'un sacrilège? Callimaque amène cette légende, qui est cependant son sujet principal, de telle sorte qu'elle ait l'air d'un épisode; il commence par décrire la fête même qui est le motif de l'hymne; il montre les femmes assemblées pour porter en procession la statue de la déesse; puis, tandis qu'elles se préparent à quitter le temple, il est comme frappé d'une idée subite : « Puissante Athéna, dit-il, prépare-toi à sortir; en attendant, je raconterai à celles-ci quelque chose. L'histoire n'est pas de moi; je l'emprunte à d'autres[1]. » Il faut que le récit même le plus naturel ait le charme de l'imprévu. Cette recherche dans les *Hymnes* de Callimaque s'explique, jusqu'à un certain point, par le rapport qu'ils offrent avec la poésie lyrique; mais ce qui prouve bien qu'elle tient aux principes de l'école, et non aux lois particulières du genre, c'est qu'on la retrouve dans les idylles épiques de Théocrite[2]. Ici le poète entre en matière avec une feinte simplicité, comme s'il suivait le fil d'une narration depuis longtemps commencée : « Et alors le vieillard, le laboureur surveillant des plantations, interrompant l'ouvrage auquel ses mains étaient occupées, lui répondit en ces termes...[3] »

[1] Callim., *Hymnes*, V, 55.

[2] Et même dans l'*Hécalé* de Callimaque. De nouveaux fragments de ce poème viennent d'être retrouvés en Égypte. Reinach (Théod.), *Revue des études grecques*, 1893, p. 258. Cette découverte a permis de reconstituer le plan de l'ouvrage d'une façon plus plausible qu'on ne l'avait fait jusqu'ici; il est facile de voir que Callimaque y avait appliqué exactement les mêmes procédés de composition que dans les *Hymnes*; on remarquera surtout le curieux récit de la corneille.

[3] Théocr., XXV, 1.

Quel est ce vieillard? c'est un serviteur d'Augias; et à qui s'adresse-t-il? à Hercule; on l'apprendra dans les vers qui suivent. Les romanciers de notre siècle nous ont habitués à cet artifice; mais, quoiqu'il soit vieux de deux mille ans, il était nouveau au temps de Théocrite, comme il l'était naguère dans notre littérature. Ailleurs, le développement est resserré au point de ne pas contenir même l'essentiel; Hercule arrive sur les terres d'Augias qu'il n'a jamais vu; Théocrite, après avoir consacré plus de cent vers à décrire le domaine et les étables, nous montre tout à coup Hercule et Augias marchant à côté l'un de l'autre, sans même avoir dit qu'ils se sont enfin rencontrés [1]. Au contraire, dans tel autre epyllion, la conclusion, qui est indépendante du récit et contient seulement les réflexions personnelles du poète, occupe le tiers de la pièce [2]. Presque toutes les idylles de la même catégorie sont composées avec autant de liberté [3]. Ce qu'il y a de piquant, c'est que les critiques modernes se sont donné beaucoup de peine pour bannir du texte de Théocrite tous ces caprices ingénieux; ils supposent des lacunes, ils séparent ce que le poète a uni, ils affirment qu'ici il devait ajouter, que là il devait couper. Il n'aurait pu rêver un plus grand succès que de produire une telle illusion, à moins qu'il n'eût déploré d'être si mal compris.

Il n'y aurait pas une erreur moins grave à se figurer que le poème de Catulle ait été tiré d'un original plus étendu. Haupt a indiqué, il y a déjà longtemps, la ressemblance qu'il présente avec l'epyllion alexandrin. Dans les premiers vers, Catulle rappelle l'expédition des Argonautes; mais il le fait largement, à grands traits, comme un auteur qui entre en matière, non comme un auteur qui continue un récit commencé. Il dit de cette légende bien connue juste ce qui est suffisant pour que le lecteur ne soit pas dérouté; la phrase et le vers sont pleins et

[1] Il est vrai qu'on suppose une lacune au vers 85. Voir la note de Fritzsche ad h. l. Mais je crois, comme M. Couat (*Poés. alex.*, p. 403, note 1), que cette hypothèse est inutile.

[2] Théocr., XXVI, vers 27 à 38.

[3] Voir encore les idylles XIII, XXII et XXIV.

sonores comme il convient dans un exorde : «Les pins, nés sur les sommets du Pélion, flottèrent autrefois, dit-on, à travers les plaines liquides de Neptune vers les flots du Phase et le royaume d'Eétès..... » Si l'on compare ce début à celui de la vingt-cinquième idylle, où Théocrite raconte l'arrivée d'Hercule chez Augias, on verra que l'exemple des Alexandrins aurait pu autoriser Catulle à mettre beaucoup moins de clarté et de naturel dans son dessin; il est loin d'avoir usé ici de toute la licence que lui enseignaient ses modèles. De même ses derniers vers sont bien une conclusion; il termine sur une idée morale qui résume la pensée dominante du morceau : si les dieux ne descendent plus sur la terre, comme au temps de Thétis et de Pélée, c'est qu'ils ont horreur de la corruption des humains. Ainsi, après avoir raconté comment Agavé, dans un accès de délire bachique, déchira son fils Panthée, Théocrite déclare qu'il se gardera d'accuser Bacchus, qui inspire de pareilles fureurs, «car nul ne doit blâmer les actions des dieux[1]». On a allégué que Catulle, ou plutôt son modèle, semble promettre de donner une suite aux *Noces de Thétis et de Pélée*, quand il apostrophe ainsi les héros des anciens temps : «Vos noms seront souvent invoqués dans mes vers.» Mais c'est simplement un hommage que le poète leur rend, en passant, dans un moment d'enthousiasme religieux; sans parler des Alexandrins, la même formule est souvent usitée dans les hymnes homériques[2]; elle ne signifie qu'une chose, c'est que l'auteur veut donner un témoignage de sa piété et que dorénavant, dans les ouvrages qui sont de sa profession, il apportera, lui aussi, son tribut à de glorieuses divinités, lorsque l'occasion s'en présentera[3]. Ainsi les *Noces de Thétis et de Pélée* forment bien un tout qui se suffit à lui-même. Cependant on ne peut nier qu'une fois entré en matière, Catulle se met à l'aise et qu'il y a dans la distribution des

[1] Théocr., XXVI, vers 27.
[2] Ainsi Hom., *Hymn.*, I, 177; II, 368, etc.
[3] Cependant Baehrens (ad v. 21) persiste à croire qu'il y a là une promesse formelle de continuer l'ouvrage plus tard. C'est douteux.

parties de son poème une irrégularité singulière; on doit même reconnaître qu'aucun des poètes alexandrins, dans ce qui nous reste de leurs œuvres, n'a violé aussi hardiment les lois de la composition, pour obtenir un contraste agréable ou émouvant. Si l'on est embarrassé pour donner un titre général à l'idylle où Théocrite nous montre Hercule chez Augias, on l'est bien davantage pour en trouver un qui convienne exactement à l'epyllion de Catulle. Son dessein est d'opposer à la joie d'une fête nuptiale le désespoir d'une amante abandonnée. D'un côté nous voyons deux époux, choisis parmi les plus illustres, dont l'union est célébrée solennellement sous les auspices des dieux mêmes; de l'autre apparaît, sur une île déserte, une infortunée qui a, pour suivre un étranger perfide, abandonné son père et sa mère, et qui, en récompense de son amour, est livrée à une mort certaine. Catulle fait une part à peu près égale à chacun de ces deux tableaux, si bien qu'il est presque inexact de parler ici de sujet principal et d'épisode. Il en vient même à oublier, en racontant l'aventure d'Ariane, qu'il décrit les figures inanimées d'une broderie; il leur prête la parole, il met de longs discours dans la bouche de son héroïne et d'Égée. Évidemment l'auteur d'une épopée en plusieurs chants n'eût pas délaissé à ce point son sujet, parce qu'il n'aurait pas eu besoin de cet élément d'intérêt; il avait, dans ce qui précédait et dans ce qui suivait, assez de personnages vivants pour captiver le lecteur par la variété de leurs situations et de leur langage.

Ce qui rapproche encore de l'epyllion alexandrin les *Noces de Thétis et de Pélée,* c'est que le poète y intervient fréquemment et qu'il nous fait assister, pour ainsi dire, à la préparation de cette œuvre complexe. Nous le voyons lui-même au milieu de ses personnages, choisissant dans la masse des vieilles légendes accumulées par les siècles, ici étendant sa matière, là s'efforçant de la resserrer. Ainsi il est sur le point de raconter comment Ariane a fui le toit paternel; il s'aperçoit soudain qu'il va entrer dans une digression; il s'arrête et il nous le dit[1]. Plus loin,

[1] Vers 116.

revenu à Thétis, il montre les dieux assemblés dans la demeure de l'époux; deux seulement, Apollon et Artémis, sont restés au ciel et ont refusé de prendre part à la fête[1]; quelques vers seraient indispensables pour nous expliquer leurs motifs; nous les ignorons encore. Ici Catulle est pressé; il court, il vole; tout comme Théocrite dans la vingt-cinquième idylle, il a hâte de passer d'un tableau à un autre; il a décrit le cortège nuptial; il faut maintenant qu'il nous montre les Parques prédisant la naissance d'Achille; il est si plein de son idée, qu'il néglige même les éclaircissements les plus nécessaires. Parfois il craint que la continuité du récit ne produise la monotonie et il l'interrompt soudain par des apostrophes, des questions et des exclamations; il s'adresse directement aux héros, pour leur promettre de les célébrer dans ses vers[2]; ce qui n'était dans l'hymne ancien qu'une formule finale très brève, imposée par les usages de la poésie hiératique, est ici intercalé au milieu même du développement, et l'on sent trop que désormais c'est simplement un moyen de varier la forme du discours. Il dira encore, interrogeant Pélée: «Est-il donc vrai que Thétis, la plus belle des filles de Nérée, t'ait reçu dans ses bras? est-il vrai que tu l'aies obtenue de Thétis son aïeule et de l'Océan, dont les eaux entourent l'Univers[3]?» Ou bien le poète s'étonne et gémit sur les maux dans lesquels l'Amour a plongé Ariane[4] : «Ô toi, cruel Amour, qui te plais à exciter des troubles si funestes, divin enfant, qui mêles la douleur aux joies des mortels, et toi Vénus, souveraine de Golgos et de l'ombreuse Idalie, quelles tempêtes vous avez soulevées dans le cœur enflammé de cette jeune vierge, qui soupire pour un étranger à la blonde chevelure! que de terreurs a supportées son âme languissante! que de fois elle est devenue plus pâle que l'or, quand, brûlant de combattre le monstre redoutable, Thésée cherchait la mort ou une glorieuse victoire!» Tous ces procédés n'avaient que faire dans l'épopée primitive, lorsque les imaginations étaient ardentes et simples, lorsque le poète s'adressait

[1] Vers 302. — [2] Vers 24. — [3] Vers 28. — [4] Vers 94.

à des hommes d'une foi naïve, uniquement avides d'entendre chanter les exploits merveilleux des héros. Qu'importaient sa personne et ses sentiments? Pour qu'on prît goût à cette forme nouvelle de l'art, il a fallu que l'épopée subît l'influence de la poésie lyrique et de l'élégie. Tous les moyens employés par Catulle pour donner du mouvement à l'action étaient déjà familiers aux Alexandrins. Ainsi Callimaque apostrophe les immortels, ainsi il se pose des questions, et les résout avec l'aide de la divinité qu'il célèbre : « Artémis, ô vierge qui fis périr Tityos, tes armes et ta ceinture sont d'or, d'or aussi est le char que tu montes, d'or le frein avec lequel, ô déesse, tu conduis tes jeunes faons. Mais où as-tu porté d'abord ton attelage aux longues cornes? en Thrace, sur l'Hémus, d'où vient le souffle impétueux de Borée, amenant avec lui les frimas qui glacent les mortels dépourvus de manteaux. En quel lieu as-tu coupé une torche de pin et à quel foyer l'as-tu allumée? en Mysie, sur l'Olympe; là, tu l'as approchée de la flamme qui jaillit sans jamais s'éteindre, de la foudre de ton père. Combien de fois, ô déesse, as-tu fait l'essai de ton arc d'argent? Tu as lancé ton premier trait sur un orme, le second sur un chêne, le troisième sur une bête sauvage; avec le quatrième, tu n'as point frappé un chêne, mais une ville habitée par des méchants, qui, entre eux et contre les étrangers, avaient commis une foule de crimes [1]. » Et plus loin : « Quelle est celle des îles, quelle est la montagne qui a eu pour toi le plus de charme? quel port, quelle ville préfères-tu? quelle est celle des nymphes que tu aimes entre toutes, quelles sont les héroïnes dont tu as fait tes compagnes? Dis-le moi, ô déesse, et mes chants le rediront à d'autres [2]. » Quelquefois même le poète, ayant à choisir entre plusieurs légendes, les discute et fait la leçon à ses devanciers. Il ne lui paraît pas vraisemblable que le ciel, la mer et l'enfer aient été partagés sur un coup de dés entre les fils de Kronos : « Ô Zeus, tes frères, quoiqu'étant tès aînés, ne t'ont pas disputé, en con-

[1] Callim., *Hymnes*, III, vers 110.
[2] *Ibid.*, vers 183.

sultant le sort, la possession des célestes demeures. Les anciens poètes n'ont pas dit la vérité, lorsqu'ils racontent que les dés firent du monde trois parts entre les fils de Kronos. Qui donc pourrait tirer au sort l'Olympe et l'Hadès, à moins d'être tout à fait insensé? On ne s'en remet aux dés que quand les lots sont de même valeur; entre ces deux empires il y a trop d'inégalité; le mensonge même doit pouvoir paraître vraisemblable. Ce n'est pas à un coup de dés que tu dois de régner sur les dieux, mais aux œuvres sorties de tes mains, à la Force et à la Puissance, que tu as fait asseoir près de ton trône[1]. » Catulle n'intervient pas aussi souvent au milieu de son sujet, d'une manière aussi bruyante et, disons-le, aussi pédantesque; mais on le sent partout présent. Assurément le poète épique, comme les autres, est toujours libre de faire un choix parmi les événements et les personnages, de les introduire ou de les tenir cachés, suivant qu'il le juge à propos; c'est à la condition cependant qu'il ne pique pas notre curiosité sans la satisfaire; nous voulons encore qu'il nous dissimule ses moyens, qu'il s'efface constamment, et que ses héros n'aient pas l'air d'entrer et de sortir uniquement pour lui fournir l'occasion de placer un morceau à effet. Tel est le grand secret d'Homère; Virgile le retrouvera.

Mais Catulle, nous l'avons vu souvent, n'est pas un de ces auteurs qu'on puisse juger d'une façon absolue, d'après des principes immuables, sans tenir compte des circonstances au milieu desquelles il a écrit. On n'a pas tout dit quand on a montré qu'il y a des défauts de composition dans son poème et qu'ils tiennent à l'influence de l'epyllion alexandrin; car, cette influence, il ne l'a pas subie à son insu, comme un ouvrier malhabile qui imite les modèles d'ordre inférieur, faute d'avoir suffisamment approfondi les maîtres. S'il a dérogé aux règles de l'art classique, c'est qu'il l'a voulu; ses écarts sont trop apparents pour qu'on en puisse douter. Quel a pu être son but, sinon de réagir contre la lourdeur des épopées historiques qui conti-

(1) Callim., *Hymnes*, I, 58.

nuaient à célébrer au jour le jour les victoires du peuple romain? Il est probable qu'elles suivaient un ordre tout didactique; les Volusius et les Hortensius croyaient avoir assez fait pour la gloire nationale, lorsqu'ils avaient exposé fidèlement, dans des vers dépourvus de grâce et de fantaisie, les faits les plus saillants de l'année; ce n'étaient pas eux qui conduisaient le récit, c'était le récit qui les conduisait. Catulle a voulu montrer que le poète a des droits sur sa matière, qu'il est libre de la tailler à son gré, pourvu qu'il nous intéresse et nous émeuve. Une épopée n'est pas une chronique; ce qu'on y cherche, ce sont des passions; si, pour les peindre d'une façon plus saisissante, elle a besoin de sous-entendus et même d'un peu de désordre, non seulement on doit les lui passer, mais c'est chez elle un charme de plus. En un mot, Catulle veut qu'on aborde les mythes d'une main légère et hardie. Il est clair que sa théorie, si elle était poussée à l'extrême, aboutirait à faire de l'épopée une succession de tableaux dans le goût alexandrin; l'esprit se promènerait dans une épopée comme dans une galerie de peinture, où l'on voit suspendues côte à côte des toiles de toutes dimensions, offrant les sujets les plus divers : batailles, paysages champêtres, aventures d'amour, marines, portraits, scènes de mœurs, légendes, natures mortes, épisodes célèbres de l'histoire politique et religieuse. Peu importe qu'on les examine en commençant par une extrémité de la galerie ou par l'autre, ou même qu'on les examine au hasard; chacune d'elles n'en vaudra ni plus ni moins. Et, en effet, il est facile de voir que l'epyllion de Catulle peut se décomposer en un certain nombre de morceaux, presque indépendants les uns des autres. Mais si, pour rendre sa démonstration plus frappante, il a outré le système, c'est parce qu'il sait bien que cette exagération ne présente nulle part moins de danger qu'à Rome : aucun peuple n'a poussé plus loin l'amour de l'ordre que les Romains. Ce qu'on pouvait craindre, au moment où ils devenaient sensibles à la gloire littéraire, ce n'était certes pas qu'ils fissent trop bon marché, dans leurs productions poétiques, des qualités solides qui leur étaient propres; Catulle sa-

vait de reste que, dans leur art, leur goût des formes amples, majestueuses et régulières reprendrait assez tôt le dessus; il n'était pas aussi certain qu'ils sentiraient la monotonie de la ligne droite et des longues perspectives que rien n'interrompt. Sauraient-ils, comme les Grecs, se retourner avec aisance au milieu d'un sujet, se dégager de la tyrannie des faits, mettre dans un récit de la passion et du mouvement? Catulle l'espérait; mais il fallait, pour l'obtenir, lutter contre la discipline stérile des faiseurs d'annales. Telle est la gageure qu'il soutient dans les *Noces de Thétis et de Pélée*. Peut-être n'eût-il jamais réussi, s'il n'avait eu à proposer à ses compatriotes que les modèles les plus purs de la littérature grecque; son bonheur a voulu qu'il rencontrât dans la poésie alexandrine des ouvrages, dont les défauts très accentués n'avaient, pour le moment, aucune chance de se communiquer aux écrivains de sa nation; lui-même, il affecte de les avoir contractés. Vienne ensuite un Virgile, il remettra toutes choses au point; il saura concilier avec les exigences d'un récit bien mené l'art de le couper par des épisodes et d'y répandre, sans se montrer en personne, la sensibilité d'une âme d'élite.

II

Si, comme tout le prouve, les *Noces de Thétis et de Pélée* n'ont pas été tirées par Catulle d'un original grec de plus vastes proportions, et si, d'autre part, elles offrent une étroite ressemblance avec l'epyllion des Alexandrins, ne peut-on pas supposer qu'elles ont été imitées ou traduites d'un poème de leur école, qui avait exactement la même étendue? On devait naturellement en avoir l'idée; on a allégué que Catulle, envoyant à son ami Ortalus une traduction qu'il a faite d'une partie de l'œuvre de Callimaque, s'exprime en ces termes: «Je t'envoie ces vers traduits du fils de Battos.»

Mitto
Haec expressa tibi carmina Battiadae[1].

[1] Catulle, LXV, 16. Cf. CXVI, 2.

Par là, il désigne la pièce LXVI, sur la *Boucle de cheveux de Bérénice;* mais quelques savants pensent que le pluriel *carmina* peut aussi s'appliquer à d'autres pièces; les *Noces de Thétis et de Pélée* ne seraient-elles pas de ce nombre? C'est ce qu'a soutenu jadis M. Riese [1]; tirant parti des nombreuses analogies que la composition de ce poème présente avec l'art de Callimaque, M. Riese essayait en outre d'établir que plusieurs passages pouvaient être rapprochés de certains fragments du poète grec, qu'on ne sait où placer dans son œuvre. Mais MM. Schneider et Schulze [2] ont réfuté cette opinion d'une façon décisive; ils ont montré que les rapprochements invoqués par leur prédécesseur n'étaient pas assez précis pour emporter la conviction; au contraire, il y a chez Catulle des imitations manifestes d'Homère et d'autres poètes grecs, qu'on ne saurait comment expliquer, si l'on supposait qu'il a traduit Callimaque. Du reste, M. Riese lui-même, dans son excellente édition, a retiré son hypothèse avec beaucoup de bonne grâce; il serait donc superflu d'insister, même pour l'exposer, sur une opinion que personne ne défend plus, pas même celui qui l'avait avancée. Tout le monde s'accorde aujourd'hui à penser que, dans la composition du poème, Catulle s'est conformé volontairement aux habitudes des Alexandrins, à celles de Callimaque en particulier, mais que, dans l'exécution, il ne s'est pas attaché à suivre un modèle unique, encore moins à le traduire vers par vers. Voyons donc quels sont dans la littérature grecque les ouvrages dont il paraît se rapprocher le plus pour les descriptions, pour l'analyse des caractères et la peinture des passions. Le plus sûr, dans cette étude, est de séparer les deux sujets qu'il a unis par un procédé artificiel, et d'examiner successivement les *Noces de Thétis et de Pélée* et l'épisode d'*Ariane abandonnée.*

A côté de l'épithalame lyrique du genre familier, que Sapho avait porté à sa perfection, il y avait eu chez les Grecs, depuis

[1] *Rhein. Mus.*, 1866, p. 498 et suiv.

[2] Schneider, *Callimachea*, II, (1873), p. 162, 488 et 791; Schulze (K. P.), *Neue Jahrb. für philol.*, 1882, p. 208.

une époque fort reculée, une série de compositions où étaient racontés les mariages conclus entre les dieux et autres personnages de la mythologie[1] : c'était ce qu'on appelait des *Théogamies*. On nous cite, par exemple, un poème sur les *Noces de Céyx*, que l'on donnait comme étant d'Hésiode; dès l'antiquité même, cette attribution était contestée; mais il semble bien que l'ouvrage datait d'un âge assez lointain[2]; il était écrit dans le mètre de l'épopée. Le lyrisme héroïque s'était exercé sur des données analogues : Stésichore, dans les strophes majestueuses de ses hymnes destinés à des chœurs, racontait les trois mariages d'Hélène, qui fut successivement l'épouse de Thésée, de Ménélas et de Pâris[3]. Pindare avait aussi laissé un hymne, où il avait recueilli la légende du mariage de Cadmus avec la belle «Harmonie aux bras blancs[4]»; il montrait les dieux assis à la table du héros thébain, et Apollon, entouré des Muses, charmant l'assistance par des chants d'une merveilleuse beauté. Le théâtre même s'empara de ces traditions : Euripide, dans une de ses tragédies, faisait assister le spectateur aux préparatifs du mariage de Phaéthon[5]; on peut voir dans ses *Troyennes* comment Cassandre, près de subir l'union d'Agamemnon, applique à sa situation tragique, avec une farouche ironie, le chant des fêtes nuptiales[6]. Aristophane termine la *Paix* et les *Oiseaux* par des scènes d'une gaieté débordante, où il marie Opora et Basileia, l'Automne et la Royauté, à des époux de son choix[7]; c'est évidemment une parodie de l'épithalame mythologique. Vers la fin de la période classique, il subsiste encore à part dans les dithyrambes de Té-

[1] Voir sur ce sujet la dissertation de Wernsdorf, *De veteribus epithalamiorum auctoribus*, dans les *Poetae latini minores* (collection Lemaire), t. III, p. 374.

[2] Il est admis comme authentique par Kinkel, *Epic. graec. fragm.*, I (1877); *Hesiodus*, fragm. 168 à 171.

[3] *Argum.* Theocr., XVIII (Fritzsche); Stésichore, fragm. 26 à 31, avec les notes de Bergk.

[4] Pindare, fragm. 29 à 35. Cf. Theognis, vers 16.

[5] Euripide, *Fragments*, éd. Wagner (Didot), *Phaethon*.

[6] Eurip., *Troades*, vers 308.

[7] Aristoph., *Pax*, 707, 1332; *Aves*, 1678, à la fin.

lestès [1]. A l'époque alexandrine, Théocrite imite Stésichore dans la charmante idylle intitulée *Épithalame d'Hélène*, mais en y appliquant l'hexamètre dactylique [2]; Philétas chante les noces de Jason et de Médée [3], Bion celles d'Achille et de Déidamie [4]; d'autres font rentrer dans l'épopée, d'où elles étaient sorties, ces brillantes descriptions de fêtes héroïques; Apollonius raconte comment fut célébré dans l'île des Phéaciens l'hymen de Médée [5]. Ainsi l'épithalame mythologique, après avoir fait le tour de tous les genres, revient à son point de départ, mais non sans avoir subi en chemin l'influence de chacun d'eux; il est probable que celle de Sapho ne fut pas, entre toutes, la moins importante. Si l'on enlève de l'*Épithalame d'Hélène* de Théocrite les noms mythologiques, il reste une chanson pleine de détails d'une familiarité exquise, qui, comme le *Chant du soir* de Catulle, rappelle les usages populaires notés et poétisés par la Lesbienne. Théocrite n'oublie même pas les images voluptueuses et les plaisanteries de circonstance [6], quoique ses vers soient censés avoir été chantés par des jeunes filles. Il respecte avec soin les formules ordinaires qui revenaient régulièrement dans ces sortes de poèmes, l'apostrophe à l'heureux époux, l'adieu de la fin, et le cri d'*Hyménée!* Il fait même allusion au *Chant du réveil,* que le chœur viendra, dès l'aurore, exécuter à la porte de la chambre nuptiale [7]. A ces données traditionnelles, dont la source est dans le peuple, il ajoute, comme toujours, des traits d'observation, recueillis par lui dans la société contemporaine; le tout donne l'impression d'une poésie très vivante et très «moderne». Hélène n'est pas seulement la plus belle des vierges de Sparte : elle excelle dans les exercices du corps, comme il convient à une jeune lacédémonienne; avec ses compagnes, on l'a vue souvent se frotter

(1) Télestès (Bergk), fragm. 4 : Ὑμέναιος.
(2) Théocr., XVIII.
(3) Schol. ad Apoll., *Argon.*, IV, 1141 (frag. 13 de Philétas, dans l'éd. de Bach).
(4) Bion, éd. Ameis (Didot), II.
(5) Apollon., *Argon.*, IV, 1127 à 1201.
(6) Vers 9 à 15 et vers 54.
(7) Vers 55 à 57.

d'huile, avant de prendre part aux courses du stade; ce qui ne l'empêche pas de tisser des ouvrages de tapisserie et de toucher la cithare avec une habileté sans égale. Il y a aussi, dans cette aimable idylle, un coin pour un frais paysage, où l'on reconnaît le maître de la poésie champêtre : « Ô belle, ô charmante jeune fille, te voilà maintenant maîtresse de maison; nous, le matin, nous irons dans les prairies cueillir des couronnes odorantes, pensant à toi, Hélène, comme l'agneau nouvellement né désire la mamelle de sa mère. Les premières, tressant en ton honneur une couronne avec le lotus qui croît près du sol, nous la suspendrons à un platane ombreux; les premières, sous un platane ombreux, nous verserons l'huile goutte à goutte de la fiole d'argent, et sur l'écorce seront gravées des lettres, afin que le passant puisse lire : Honore-moi de quelque don, je suis l'arbre d'Hélène[1]. » Si l'on voulait achever de donner une idée juste de ce morceau, il faudrait relever les emprunts que Théocrite a faits à l'ode légère pour le mouvement de la pensée, pour les figures et le détail du style. L'épithalame mythologique, à l'époque où il produit chez les Grecs les derniers modèles qu'étudiera Catulle, est donc bien loin de la naïveté de l'épopée primitive. Il ressemble aux ouvrages d'Hésiode, comme la Vénus de Médicis ressemble aux antiques statues de déesses naguère retrouvées sur l'Acropole d'Athènes, où elles avaient orné le temple incendié par les Perses.

Dans le sujet même qu'il a choisi, Catulle avait eu de nombreux devanciers. Le premier, Homère avait dit comment Thétis épousa un héros aimé des immortels, et comment les dieux et les déesses prirent part au repas de noces[2]. La légende est plus tard développée par Pindare et par Euripide[3]; Apollonius y touche en passant dans son épopée[4]. Bien plus, elle avait, de

[1] Vers 38 et suiv., trad. Jules Girard (1888).
[2] *Il.*, XXIV, 61.
[3] Pind., *Pyth.*, III, 87, 96; *Ném.*, III, 33; IV, 60; V, 22; *Isthm.*, VII, 30; Eurip., *Iphig. à Aul.*, 701 à 709, 1036 à 1074.
[4] *Argon.*, IV, 791.

très bonne heure, fourni matière à un épithalame distinct; l'antiquité attribuait cet ouvrage à Hésiode; nous en avons conservé deux vers. C'était sans doute un des personnages du cortège qui s'écriait : « Eacide trois et quatre fois fortuné, heureux Pélée, qui vas, dans cette demeure, partager la couche d'une déesse [1] ! » On nous cite encore un certain Agamestor de Pharsale comme l'auteur d'un épithalame semblable [2]. On peut tenir pour certain qu'il vécut après Alexandre; mais est-il antérieur au temps de César? Rien ne le prouve; en tout cas, le peu que nous savons de son poème montre qu'il différait très sensiblement de celui de Catulle. Il était écrit en distiques élégiaques; il y était question de la naissance d'Achille, mais non comme d'un événement futur annoncé par un des personnages du récit; Agamestor en parlait au passé, par conséquent en son propre nom, dans une digression savante; il rapportait la tradition, d'après laquelle Thétis, voulant détruire les éléments de mortalité que son fils tenait de Pélée, l'aurait caché dans le feu chaque nuit, jusqu'à ce que Pélée l'eût surprise et eût maladroitement interrompu cette purification divine [3]. Pour cette raison « l'enfant porta d'abord le nom de *Pyrissoos*, sauvé du feu; mais Pélée l'appela *Achille*, parce qu'il avait eu une lèvre brûlée [4] par la flamme dévorante, tandis qu'il était couché sur les cendres ». Entre cette poésie pédantesque de grammairien et celle de Catulle il y a un abîme. En supposant même qu'il ait pu lire ce fatras, comment y aurait-il été chercher des inspirations, lorsque tant de grands écrivains pouvaient lui en fournir? Cependant il y a un point hors de doute : ou bien il a consulté des sources qui nous sont inconnues, ou bien à toutes celles qui étaient à sa disposition il a beaucoup ajouté de son propre cru. On en peut donner plusieurs preuves.

(1) Tzetz., *Proleg. ad Lycophr.*, p. 261. Pour Kinkel, ce poème faisait partie du Κατάλογος. Voir *Catalogi fragm.*, n° 98.

(2) Schol. ad. Lycophr., 178; Schneidewin dans le *Philologus*, 1846, p. 155.

(3) Sur cette légende et son origine, voir Decharme, *Mythologie grecque*, p. 604.

(4) Ἀχιλλεύς viendrait d'ἀ-χείλεος.

Il est inutile de revenir sur la façon dont il associe la légende du mariage de Pélée à celle de l'abandon d'Ariane : c'est déjà cependant une première liberté qu'il prend avec les traditions primitives; elle le conduit à brouiller la chronologie que la vraisemblance nous oblige à mettre dans les aventures du monde légendaire; la flotte de Thésée n'a pas pu être représentée dans la demeure de Pélée, qui, peu de temps auparavant, montait avec ses compagnons le premier navire qui eût paru sur les mers. Mais voici encore en quoi Catulle se distingue de ceux de ses devanciers qui sont parvenus jusqu'à nous. Il établit un rapport entre le mariage de Pélée et l'expédition des Argonautes; les Néréides, étonnées de voir un vaisseau parcourir leur empire, se seraient pressées sur son passage, et le héros, ayant aperçu Thétis dans la splendeur de sa divine beauté, aurait aussitôt conçu pour elle un brûlant amour [1]. Il n'y avait rien de semblable ni dans Homère, ni dans les poètes grecs que nous connaissons; Apollonius même ne présente pas ainsi l'origine de cette passion [2]. Catulle suppose que Thétis rend à Pélée amour pour amour; depuis le jour où il a passé devant elle au-dessus des flots, « elle n'a point de dédain pour une alliance avec un mortel [3] ». C'est une façon atténuée de dire qu'elle le souhaite pour époux, car le poète décrit ensuite son bonheur dans des termes qui ne permettent pas d'équivoque [4]. Or, chez les poètes antérieurs, non seulement Pélée n'avait pas inspiré à la déesse un sentiment aussi vif, mais elle l'avait reçu contre son gré de la main et par ordre de Jupiter. Dans l'Iliade, elle se plaint elle-même qu'aucune divinité de l'Olympe n'ait eu autant de maux à supporter qu'elle, et au premier rang elle compte la nécessité où elle s'est trouvée d'épouser un mortel, pour obéir à la volonté suprême du maître de l'univers [5]. Quelle que soit la source de Catulle, si tant est qu'on ne puisse pas lui attribuer à lui-même ces changements, le motif qui les a amenés est assez manifeste. Il fallait que le mariage de Thétis et de Pélée fût la conclusion d'un ro-

(1) Vers 15 à 21. — (2) *Argon.*, IV, 928. — (3) Vers 20. — (4) Vers 330 et 372. — (5) *Iliade*, XVIII, 434; cf. 85.

man d'amour, d'abord pour permettre la symétrie avec l'aventure d'Ariane, ensuite pour fournir au poète l'occasion de peindre en jolis vers la félicité de deux époux, qui sont tout entiers l'un à l'autre; en un mot, il fallait trouver le moyen de plier le sujet à la poésie érotique; et de là la rencontre de Thétis et de Pélée, pendant l'expédition des Argonautes; de là le lien tout nouveau, que Catulle établit entre deux légendes, qui, à l'origine, n'avaient rien de commun. Il en résulte que le voyage du navire Argo, bien loin d'avoir été, comme on l'a cru, le sujet principal auquel se rattacherait l'épisode des noces, n'est, au contraire, qu'un prétexte pour mettre en présence les deux amants. Chez Homère, Thétis est une déesse sacrifiée; son union, une déchéance dont elle gémit; Jupiter a voulu honorer Pélée, et, en effet, celui-ci accepte avec joie l'épouse immortelle qu'on lui donne; mais elle n'a pas même été consultée. Telle est bien la condition de la femme dans les sociétés primitives : ce qu'on cherche avant tout en la mariant, c'est l'avantage de deux familles, et telle est la force de la coutume, qu'elle-même ne revendique point le droit de choisir librement son époux; de loin en loin, sa dignité blessée se console par une plainte à laquelle personne ne prend garde, et le ménage n'en est ni moins heureux ni moins honoré. Chez Pindare, il n'en va pas de même : Thétis se révolte contre le joug qu'on lui impose; elle cherche à y échapper, « en prenant la forme d'un feu dévorant, puis d'un lion intrépide, armé de griffes aiguës et de terribles dents[1] ». Mais, depuis Homère et Pindare, les mœurs ont bien changé[2]. Dans le récit du poète latin, Jupiter, chef de la grande famille des dieux, ne dicte pas sa loi; il accorde son consentement, et la fiancée avait déjà donné son cœur depuis longtemps, depuis le jour même où elle avait aperçu le héros thessalien. Telle est la marche des aventures d'amour dans nos romans; on sait avec quelle coquetterie les écrivains modernes traitent le chapitre où ils mettent en scène

[1] Pind., *Nem.*, IV, 62.

[2] Sur cette lutte, voir Decharme, *Myth. gr.*, p. 601, avec les renvois aux monuments figurés où elle est représentée.

la première rencontre des deux amants : c'est un moment capital dans l'ouvrage. Catulle en est convaincu, et il s'étudie à séduire le lecteur, dès le début, par l'attitude qu'il donne à ses personnages. Pélée, chez lui, ne reçoit pas Thétis comme un don; il ne l'emporte pas comme une proie; c'est une conquête qu'il ramène dans sa patrie, et une conquête qu'il doit à l'amour, à l'amour seul. Oublions un instant que nous sommes ici dans le monde des fables; nous n'aurons pas de peine à retrouver, sous les rôles de Thétis et de Pélée, les amoureux de bonne famille qui ont réellement vécu dans la société polie des villes grecques, depuis le temps de Ménandre jusqu'à celui d'Apollonius, sans que personne prît la peine d'écrire leur histoire.

Ces noces fameuses ont attiré à Pharsale non seulement les dieux de l'Olympe, mais les divinités locales et les héros des environs, parmi lesquels le fleuve Pénée et le centaure Chiron, le futur précepteur d'Achille. Avec eux arrive Prométhée. Il avait rendu à Jupiter un service signalé, qui méritait bien qu'on mît fin à son supplice; Jupiter avait d'abord été épris de Thétis; Prométhée l'avait averti que cette déesse donnerait le jour à un fils, qui serait plus grand que son père; le maître du monde s'était ravisé, et il avait uni Thétis à Pélée. Mais nous ne savons d'après quelle tradition Catulle compte Prométhée au nombre des invités; au surplus, ce n'est là qu'un détail. Voici qui a plus d'importance : dans l'*Iliade,* les hôtes de Pélée lui font des présents tels qu'un héros peut en attendre des dieux; ils lui donnent des coursiers immortels, qui, plus tard, entraîneront le char d'Achille à travers tous les obstacles [1]. Chiron apporte «une lance lourde, longue et solide», faite d'un frêne coupé par lui sur les sommets du Pélion; quand Patrocle ira au combat avec les armes d'Achille, il sera obligé de lui laisser cette lance redoutable, parce que, dans toute l'armée, son ami seul est capable de la manier facilement [2]. Chez Catulle, il n'est plus question de chevaux, ni de lance : les dieux aiment mieux ne rien donner

[1] *Iliade*, XVI, 381.
[2] *Ibid.*, 143.

à leur favori que de l'armer pour les batailles[1]. Le temps n'est plus, où eux-mêmes se jetaient au milieu de la mêlée; leur humeur est devenue pacifique : Jupiter se rend au festin «avec sa divine épouse et ses enfants», comme il convient à un bon père, lorsqu'il a l'occasion de se divertir honnêtement[2]. Chiron a cueilli dans le pays d'alentour des fleurs de toutes les espèces et il en a composé des guirlandes pour orner et embaumer la maison de Pélée; lui aussi, il a changé de goûts : c'est un voisin paisible et aimable, qui a fait une étude attentive de toutes les plantes de la contrée; le farouche Centaure est devenu un personnage d'idylle. Le Pénée ne figurait pas dans les anciens récits; Catulle l'appelle à Pharsale, pour que sa présence accuse encore davantage le caractère champêtre de la fête; le dieu apporte des arbres entiers, qu'il dispose en guise de mais tout autour de la demeure de son hôte, comme on le fait encore dans nos campagnes. Si Catulle donne au tableau cet air de simplicité rustique, c'est d'abord parce qu'il considère la vie des champs comme plus saine que celle des villes; ensuite il a présent à l'esprit cet idéal de l'âge d'or, que l'on croyait avoir existé jadis dans l'enfance du monde. Il pense à sa conclusion : l'humanité est dégénérée, souillée de tous les crimes; elle a mérité par sa faute que les dieux la privent de leur présence. Il doit donc mettre une opposition complète entre le tableau de la vie actuelle, qui terminera le poème, et celui de la vie primitive; il faut que dans cette scène, à laquelle assistent les dieux, tout soit beau, tout soit pur, moral, irréprochable. Il le faut encore pour que le contraste avec l'aventure d'Ariane soit plus saisissant. Dans cette pensée, Catulle oublie que Thésée appartient bien aussi au monde primitif, et que jamais on n'a vu un exemple plus odieux d'ingratitude et de perfidie. A plus forte raison ne faut-il pas lui demander de rappeler la fable d'Éris, jetant la pomme de discorde au milieu des dieux que le mariage de Pélée a rassem-

[1] Catulle, LXIV, vers 298.
[2] *Juppiter mit Familie*, dit Riese sur le vers 278.

blés[1]. Mais s'il y a une part de convention dans son tableau, elle marque un progrès considérable des mœurs et de l'esprit public. Le temps n'est plus, où les hommes n'avaient d'admiration que pour la force; la philosophie leur a appris à concevoir un certain idéal de justice, qu'ils doivent poursuivre sans cesse, comme le but suprême en vue duquel ils ont été créés. Puis est venue la conquête d'Alexandre, qui a élargi leurs horizons et leur a permis de constater que la loi morale, malgré les différences de race, est, au fond, commune à tous les peuples. De là on a été bientôt amené à penser que l'humanité, considérée dans son ensemble, pourrait être meilleure qu'elle n'est; puisqu'elle a l'idée et le désir du bien, pourquoi ne pas admettre qu'elle puisse, d'un commun effort, le réaliser? C'est ce rêve généreux qui a conduit les modernes à l'idée du progrès. Catulle, tout au rebours, pense que l'humanité a commencé par l'âge d'or, qu'elle est arrivée au dernier degré de la corruption. Mais, à y regarder de près, ces deux conceptions opposées ont le même point de départ; pour nous, l'âge d'or est dans l'avenir; Catulle le place dans le passé; c'est donc qu'il est mécontent du présent et qu'il a dans l'esprit l'image d'une société plus parfaite. Jamais on ne s'est tant plaint de la corruption des mœurs que quand elles sont devenues plus douces. Le tableau des âges successifs par lesquels a passé l'humanité se trouve déjà dans Hésiode[2], mais combien différent de celui que nous présente Catulle! Pour Hésiode, l'homme est un vaincu, auquel les dieux, ses maîtres, ont réglé sa part de biens et de maux; quand une race a fini son temps sur la terre, ils en ont créé une autre; ce sont eux qui ont préparé à chacune d'elles ses conditions d'existence, et si la somme de maux a augmenté, les hommes n'en doivent pas être rendus responsables. Encore Hésiode n'accepte-t-il pas l'idée que la décadence soit continue d'un âge à l'autre; il croit au progrès,

[1] Au reste, cette fable ne paraît pas très ancienne. Hygin, fab. 92, est le premier qui en fasse mention. Voir Roscher, *Lexikon der Gr. u. R. Mythologie*, article *Eris* (Deecke).

[2] *Œuvres et jours*, vers 109 et suiv.

à la valeur de l'énergie individuelle; pour lui, le troisième âge est à certains égards supérieur au second, et le quatrième au troisième; il semble plutôt admettre des temps d'arrêt et des rechutes dans la marche de l'humanité; mais il a foi dans un avenir meilleur, où elle atteindra à force de volonté et d'intelligence[1]. Si nous jugeons Hésiode et Catulle à un point de vue absolu, c'est évidemment le premier qui a raison; est-ce à dire cependant que l'homme valût mieux au temps d'Hésiode? Sûrement non. L'idée que Catulle se fait de la divinité est plus haute et plus philosophique; il n'imagine pas qu'elle joue à l'égard de l'homme le rôle d'une puissance inquiète et jalouse; si elle lui témoigne de la malveillance, ce n'est pas parce qu'elle redoute en lui un rival, mais parce qu'elle déplore de ne pas le voir meilleur, parce qu'il a fait un mauvais usage de son libre arbitre et qu'il s'est écarté de la voie qu'elle lui avait tracée. Et même Catulle ne dit pas que le courroux des dieux se traduit par des châtiments; il aime mieux, comme Épicure, les croire indifférents que terribles; ils se sont simplement retirés de la société des hommes, depuis qu'elle est devenue impure : « Cette fureur coupable, qui confond l'équité avec le crime, a détourné de nous l'esprit des justes dieux. Et voilà pourquoi ils ne daignent plus visiter nos assemblées et ne souffrent plus que nos yeux les contemplent à la lumière du jour[2]. » Catulle, dans la peinture de l'âge de fer, accumule des traits qu'il emprunte peut-être à Hésiode lui-même[3]; mais, chez le vieux poète d'Ascra, on voit « les dieux envoyer aux hommes des chagrins accablants », comme pour ajouter à toutes les misères qui ont déjà fondu sur eux : « Zeus les perdra à peine nés, lorsque leurs cheveux commenceront à blanchir autour de leurs tempes. » Leurs crimes ne sont pas la cause de cette condamnation; ils sont plutôt le résultat

(1) Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce*, p. 123 à 127. Il faut admettre, il est vrai, qu'il n'y a point d'interpolation dans cette partie du poème d'Hésiode. Voir Croiset (Alf.), *Hist. de la litt. gr.*, t. I, p. 516.

(2) Vers 405 à 407.

(3) Hésiode, *Œuvres et jours*, 172 à 201; Catulle, LXIV, 396 à 407.

d'un aveuglement qui leur vient d'en haut, une calamité qui met le comble à toutes les autres et à laquelle ils ne peuvent rien. Entre Hésiode et Catulle a passé le souffle de la philosophie socratique. Le découragement du poète latin a bien des causes diverses : mélancolie naturelle, horreur pour le spectacle abominable que lui offrent alors les guerres civiles, chagrins d'un amour qui s'est mal adressé. Toutefois ce qui aggrave chez lui cette tristesse, c'est qu'il apporte dans son jugement une rigueur logique qui était étrangère à Hésiode [1] : bonne et vertueuse au début, l'humanité n'a pas cessé de se corrompre; elle n'a pas eu de retours vers le bien, et il n'y a point d'espoir qu'elle se corrige. Mais si Catulle l'envisage avec moins de confiance, c'est aussi sans doute parce qu'il lui demande davantage, parce que l'idée qu'il se fait de ses devoirs s'est anoblie, comme celle qu'il se fait de la divinité. Et, en ceci même, il est le disciple des écrivains grecs, qui, depuis Théognis et Platon jusqu'à Aratus, n'ont cessé de gémir sur la déchéance irrémédiable de notre race [2] : honorable illusion, qui est allée toujours trouvant plus de crédit, à mesure que l'homme devenait plus difficile pour lui-même et plus soucieux de sa dignité morale.

L'antique légende développée par Catulle rapportait qu'aux noces de Thétis et de Pélée, Apollon avait charmé l'assistance par les accords de sa lyre; telle était la tradition qu'avaient admise Homère et Eschyle [3]. Dans Euripide, les Muses accompagnaient le dieu; elles célébraient les deux époux et formaient des rondes, en frappant la terre de leurs sandales d'or; Chiron prédisait la naissance du guerrier fameux, qui devait un jour dévaster la Troade [4]. Catulle a rejeté ces données de la poésie classique. Il suppose qu'Apollon, avec Diane sa sœur, est resté dans l'Olympe et qu'ils ont refusé, par dédain, de prendre part

(1) Jules Girard, *l. c.*

(2) Théogn., 1135-1150; Aratus, 100-134; Platon (*Philèbe*, 8) fait dire à Socrate : «Les anciens valaient mieux que nous et ils étaient plus près des dieux.»

(3) Hom., *Il.*, XXIV, 63; Eschyle, fragm. 340, éd. Ahrens (Didot).

(4) Eurip., *Iphig. Aul.*, 1036.

au repas de noces; on croit voir dans ce détail, dont il n'y a pas d'autre exemple, une de ces subtilités de l'exégèse mythologique, qu'affectionnait l'érudition alexandrine. Catulle a relégué les Muses dans l'ombre, et il est muet sur le don prophétique de Chiron. Cependant cette prédiction de la merveilleuse destinée d'Achille, dont Euripide lui fournissait l'idée, pouvait prêter à un développement d'un heureux effet; aussi n'a-t-il eu garde de la négliger. Les Grecs racontaient que les Parques avaient chanté aux noces de Zeus et d'Héra [1]; Catulle imagine qu'invitées à Pharsale, elles annoncent au monde le redoutable héros qui doit naître de Thétis et de Pélée. La raison de ce choix se comprend aisément : le poète n'avait plus rien à dire de Chiron qui pût ajouter au portrait qu'il en avait fait; Apollon et les Muses ne convenaient pas davantage; il y avait assez de figures juvéniles dans le tableau; il avait épuisé tous les traits propres à rendre la beauté des dieux, que la croyance populaire se représentait dans toute l'intensité de la force et de la vie. Trois femmes, au déclin de l'âge, mais belles aussi dans leur éternelle vieillesse, devaient produire avec le reste de la composition un contraste piquant. Catulle, sous les noms des trois sœurs fatidiques, nous montre des fileuses à l'ouvrage; il décrit leurs travaux avec ce réalisme délicat et charmant que lui ont enseigné les Alexandrins; c'est ainsi que, dans Théocrite, nous voyons Alcmène berçant ses deux fils et chantant pour les endormir [2]. Comme Théocrite encore, Catulle place au milieu du récit un morceau lyrique, qu'il coupe en plusieurs strophes, tout en conservant le mètre de l'épopée; tel est aussi le plan de *l'Épithalame d'Hélène* [3]. Chaque strophe, comme dans la *Magicienne* de Théocrite [4], se termine par un refrain; ce vers, qui scande le chant prophétique des trois sœurs, produit l'impression d'un accompagnement musical, dont le rythme, d'une monotonie étudiée, suit les mouvements de leurs doigts infatigables. Elles disent comment Achille moissonnera les héros troyens sur les

(1) Aristoph., *Av.*, 1734. — (2) Théocr., XXIV, 1 à 10. — (3) Théocr., XVIII. — (4) Théocr., II.

bords du Scamandre; c'est un beau morceau de poésie guerrière, qui fait tout à coup briller l'éclair des armes au milieu de ce tableau de la paix et de l'innocence patriarcales. Il est lui-même intercalé entre un préambule et un épilogue [1] dessinés d'une main légère, où le poète, se souvenant à la fois de la poésie populaire et de la poésie érotique, enlace Thétis aux bras de son amant, devenu son époux. Les Parques disent à Pélée : « Bientôt viendra pour toi Vesper, qui apporte le bonheur aux époux; bientôt viendra, avec cet astre propice, ta jeune compagne, qui versera dans ton âme un amour irrésistible; elle goûtera près de toi la douce langueur du sommeil, ses bras délicats enlacés autour de ton cou robuste... Qu'on livre maintenant la nouvelle épouse aux caresses impatientes de celui qu'elle aime. Demain sa nourrice, en la revoyant au lever du jour, ne pourra plus ceindre son cou avec le fil qui l'entourait encore la veille [2]. » On s'étonnera peut-être de voir les Parques, qui sont des divinités vierges, s'arrêter par deux fois à ces images voluptueuses; mais la gravité même de leurs augustes fonctions leur donne le droit de tout dire. Il faut reconnaître aussi que ces vers trahissent une conception du mariage, qui a dû paraître toute nouvelle aux premiers lecteurs de Catulle. Il y avait assurément beaucoup de liberté dans les chants populaires dont les épithalames de Sapho étaient inspirés; il n'y en avait pas moins dans les vers fescennins qui résonnaient, en Italie, aux oreilles des nouveaux époux. Mais la licence naïve de ces sortes de poèmes ne diminuait en rien la sainteté du mariage dans la pensée des assistants; le mari surtout conservait toujours sa supériorité morale et son autorité; si épris qu'il fût, on ne concevait pas que l'amour pût le pousser à une abdication, et c'était là une des différences profondes qui séparaient une aventure galante d'une union durable : aussi le langage qui convenait à l'une ne convenait pas à l'autre. Catulle, ici, est beaucoup plus chaste que la

(1) Vers 328 à 332 et 374 à 379.

(2) Usage superstitieux qui, paraît-il, existe encore dans certaines parties de l'Italie (Ellis).

poésie populaire des vieux Romains, mais ils auraient trouvé dans ses vers un charme dangereux qu'elle n'avait pas. On peut les rapprocher de ceux où il célèbre Bérénice et Evergète, « son doux mari[1] »; là il ne s'agit pas d'un épithalame, puisque l'union de ces deux personnages est déjà consommée depuis quelque temps; l'auteur ne peut donc pas invoquer les privilèges traditionnels du genre : ce sont cependant, quand il parle du jeune roi et de sa femme[2], les mêmes images que lorsqu'il représente Thétis dans les bras de Pélée. C'est que cette poésie est tout imprégnée de l'esprit des Alexandrins, alors même qu'elle ne traduit pas directement, comme dans la *Boucle de cheveux de Bérénice*, quelqu'un de leurs ouvrages. Il n'y a plus qu'un seul langage pour l'amour libre, ou coupable, et pour celui que les rites solennels du mariage ont consacré. Théocrite, en ceci, s'accorde avec Callimaque; il n'y a qu'à voir comment il loue les princesses qui ont partagé le trône avec Ptolémée Lagide et avec Philadelphe[3]. On aurait tort cependant de conclure de là que les mœurs fussent plus mauvaises au temps de ces poètes; ils n'ont pas douté que mettre la poésie érotique au service du mariage ce fût un moyen de le rendre plus séduisant; leurs intentions étaient dignes d'éloge. Le lien conjugal s'était-il relâché d'une façon générale dans la société grecque au point de justifier leurs efforts? L'affirmer ce serait commettre l'erreur de ces étrangers qui jugent la société française d'après ce que nos contemporains produisent de plus léger; la mode a bien sa part dans la littérature, et il ne faut pas s'exagérer le rapport qui l'unit aux mœurs publiques. Mais, pour ramener ce rapport à sa juste valeur, il faut avoir acquis la longue expérience que donnent, seuls, à un peuple plusieurs siècles de culture, et, au temps de Catulle, les Romains ne l'avaient pas; les partisans du *mos majorum* ne pouvaient pas goûter les vers de ces Grecs, qui présentaient le mariage comme

(1) Catulle, LXVI, 33 : « *Pro dulci conjuge.* »

(2) Catulle, LXVI, 13, 33, 79, 87, etc. Voir sur ce sujet les réflexions de M. Couat, *Poés. alex.*, p. 117 et suiv.

(3) Théocr., XVII, 42 et 129.

une bonne fortune sanctionnée par la loi. Cependant, que l'on songe aux matrones de Plaute, à leur humeur acariâtre, aux dédommagements que leurs maris vont chercher loin du domicile conjugal; on comprendra le succès que durent avoir Catulle et ses amis [1], en rappelant aux jeunes Romaines qu'il n'est pas défendu à l'épouse la plus respectable d'user d'un peu de coquetterie pour retenir dans le devoir le compagnon de sa vie. Leur montrer qu'il y avait pour elles, comme pour d'autres, un art de se faire aimer, c'était, en un sens, servir la cause des bonnes mœurs elles-mêmes. Il est dangereux de ne pas accorder sa part à l'imagination des femmes et de leur laisser croire qu'il n'y a de vrais romans que ceux qui débutent par un enlèvement et finissent par un crime : Catulle le savait bien, quand il prêtait à l'amour conjugal le langage de la passion la plus ardente.

III

On peut voir, en lisant dans Plutarque la biographie de Thésée [2], combien étaient confuses les traditions relatives à l'aventure d'Ariane. Au milieu des versions parfois contradictoires que l'auteur grec a réunies, nous n'avons à relever qu'un seul trait, mais il est essentiel pour nous faire comprendre comment Catulle a préparé sa matière : c'est que Thésée, dans la littérature, ne jouait pas toujours un rôle aussi odieux que celui qu'il lui a prêté [3]. Si nous remontons aux origines les plus lointaines de cette fable, elle nous apparaît comme une des nombreuses variétés d'un mythe cosmogonique très répandu; Ariane, abandonnée pendant son sommeil, puis devenant l'épouse d'un dieu jeune et brillant, symbolisait sans doute la nature, recouvrant, après l'hiver, ce charme infini qui met en joie le

(1) Comparez le fragment 1 de Ticidas, dans Baehrens, *Fragmenta poetarum romanorum* (1886).
(2) Plut., *Thes.*, 20 et 29.
(3) Decharme, *Mythol. de la Grèce*, p. 453; Stoll, article *Ariadne*, dans Roscher, *Lexikon der Gr. u. R. Mythologie*.

cœur de l'homme. Plus tard, quand le sens du mythe se fut perdu, on s'ingénia à expliquer l'abandon d'Ariane, en renouant à peu près, par un lien logique, les diverses péripéties de son histoire. Le personnage de Thésée ne pouvait qu'y perdre; et pourtant, il semble que l'imagination populaire ait toujours reculé à lui attribuer une trahison; les Athéniens surtout, pour qui Thésée, le fondateur de leur ville, était par excellence un héros national, s'efforcèrent de le disculper. On ne pouvait pas admettre qu'il eût, comme un amant vulgaire, abandonné par lassitude et par dureté de cœur celle qui lui avait assuré la victoire; dans ce vieux mythe, transformé en un drame humain, on voulait qu'il conservât jusqu'au bout sa grandeur d'âme. Ainsi l'on racontait qu'ayant été surpris par une tempête, il avait débarqué Ariane à terre, pour ne pas la mêler à ses fatigues et à ses dangers; quand il revint la chercher, il apprit qu'elle était morte[1]. D'autres prétendaient que Thésée avait fui dans un moment d'oubli inexplicable; d'autres, qu'il avait dû céder à un ordre d'Athéna; d'autres, que Dionysos, épris d'Ariane, l'avait contraint par des menaces à la lui céder; d'autres enfin, que le dieu la lui avait enlevée. Il y en avait cependant qui croyaient à un abandon; mais ceux-là mêmes n'étaient pas sans indulgence pour Thésée; d'abord ils lui prêtaient un autre amour, qui l'avait détourné du premier; ce n'était pas une excuse, mais c'était au moins une raison; ensuite Ariane n'avait pas été déposée sur un rocher désert, mais bien à Naxos, île fertile et peuplée, où elle n'avait pas tardé à recevoir des consolations, si bien qu'elle y avait épousé le prêtre de Dionysos. Enfin, en mettant les choses au pis, on trouvait encore le moyen de justifier Thésée; ceux qui, sans avoir la foi des vieux âges, avaient conservé au moins le sens religieux, considéraient comme un effet de la volonté céleste cette décision du héros, qui avait permis à Ariane de devenir la compagne d'un dieu : le dédommagement paraissait tel, que la faute de Thésée, si c'en était une, disparaissait; il n'était

[1] Plut., *l. c.*, 20.

plus que l'instrument du destin. C'est ainsi qu'à l'époque alexandrine même, Apollonius conçoit encore la légende[1]; pour lui, l'immortalité, que les dieux donnent à Ariane, est la récompense du service qu'elle a rendu à Thésée; celui-ci eût mis obstacle à cette glorification suprême, en faisant d'elle son épouse; s'effacer était non seulement son droit, mais son devoir. En l'aidant à vaincre le Minotaure, «Ariane s'est rendue chère aux immortels; c'est pourquoi, au milieu de la voûte éthérée, la couronne qui porte son nom brille, pendant toute la nuit, parmi les constellations célestes». Les artistes mêmes partageaient cette idée : une peinture de Pompéi représente Bacchus, avec son cortège, arrivant auprès d'Ariane encore endormie; lorsque à son réveil, elle s'apercevra de l'absence de Thésée, le dieu consolateur sera déjà là pour sécher ses larmes, et l'on prévoit bien que, si elles coulent, elles ne couleront pas longtemps.

Il y avait cependant une tradition très ancienne qui parlait du désespoir d'Ariane; Phérécyde de Scyros, qui vivait au VIe siècle avant notre ère, la connaissait déjà [2]; plusieurs œuvres d'art représentent l'amante de Thésée dans l'attitude de la désolation, tendant les mains vers le vaisseau de l'infidèle, qui s'éloigne à toutes voiles : c'est cette donnée que Catulle a développée. Dès lors, il ne lui en coûte point de sacrifier Thésée; il ne cherche pas à expliquer pourquoi il a fui. Ariane est le type de l'amante trahie; son histoire, une tragédie réduite à des proportions tout humaines. Non seulement Thésée n'a pas répondu à son affection; non seulement il est ingrat, puisque, sans elle, il ne serait jamais venu à bout du Minotaure, mais il est parjure; il a violé la promesse de mariage qu'il lui avait faite sous serment[3]. Il joint même la barbarie à l'infidélité; car il la laisse sans ressources dans une île déserte, où elle est destinée soit à périr de faim, soit à servir de pâture aux bêtes sauvages[4]. Sans doute, c'est elle qui parle; toutes les hyperboles lui sont permises dans une situation aussi cruelle, et nous ne pouvons nous éton-

[1] Apollon., *Argon.*, III, 997. — [2] Schol., *Odyss.*, XI, 322. — [3] Vers 135 et 141. — [4] Vers 152, 184 et suiv.

ner qu'elle fasse de Thésée le portrait le plus noir. Cependant Catulle ne peut s'empêcher de partager l'indignation de son héroïne; il anticipe sur les événements, et, quittant le rivage de Naxos, il nous montre le châtiment qui attend le perfide séducteur. Au moment de revoir l'Attique, Thésée oubliera le signal dont il est convenu avec son père pour annoncer sa victoire; le vieillard se donnera la mort; ce tragique dénouement est présenté comme un effet de la colère divine; Jupiter, ayant accueilli la malédiction lancée par Ariane, a obscurci un instant la mémoire du héros. Où Catulle a-t-il pris ce détail? D'après quelle autorité établit-il ce rapport entre l'abandon d'Ariane et la mort d'Égée? Nous ne le savons pas; mais il est fort possible qu'il l'ait inventé : il se propose de tracer une touchante peinture de l'amour malheureux; Ariane seule l'attire, c'est sur elle qu'il concentre tout l'intérêt; il veut émouvoir notre pitié par le spectacle des infortunes où l'ont précipitée les égarements de la passion, et, dans ce dessein, il montre Jupiter lui-même, le dieu protecteur des serments, prenant en main la cause de l'abandonnée. Ainsi Catulle, dans cet épisode, comme dans le sujet principal, use des libertés dont les Alexandrins lui ont donné l'exemple. Parmi les légendes où figuraient ses personnages, il choisit celle qui offre à la poésie érotique la plus riche matière, et cette légende même il l'accommode de telle sorte, que l'aventure romanesque, qui n'en était qu'un incident, devienne le centre du tableau. Il écarte toutes les péripéties qui ne répondent pas à son but, ou bien il les représente pour ainsi dire en petit, dans un certain nombre de médaillons qu'il groupe autour du sujet principal : il dit comment Thésée tua le Minotaure, comment s'alluma la passion naissante d'Ariane, comment elle suivit à travers les mers le héros qui avait su lui plaire; enfin il montre en quelques vers la punition du coupable et le triomphe de sa victime. Mais l'image qui domine toutes les autres, c'est celle de «la fille de Minos, debout au milieu des algues, contemplant d'un œil morne le vaisseau qui s'enfuit [1] ».

[1] Vers 60.

Le plus grand des poètes grecs qui eussent chanté les tragiques douleurs de l'amour malheureux, c'était Euripide. Dans sa *Médée*, notamment, il avait tracé de main de maître le type de l'amante abandonnée. Jason, étant arrivé à Corinthe avec Médée, s'y est pris de passion pour la fille du roi Créon et se prépare à l'épouser; Médée a reçu l'ordre de quitter le pays. Cependant celui qui la repousse aujourd'hui lui doit tout, comme elle le lui reproche elle-même dans une scène pathétique [1] : « Ô le plus méchant des hommes ! car ma bouche peut bien t'appliquer ce nom; tu le mérites assez par ton impudence, le plus grand des vices. . . . . Je t'ai sauvé la vie, comme le savent tous ceux des Grecs qui s'embarquèrent avec toi sur le navire Argo, lorsqu'on t'envoya pour soumettre au joug les taureaux au souffle de feu et pour ensemencer le champ fatal; ce dragon, qui couvrait la toison d'or de ses replis tortueux et la gardait sans jamais succomber au sommeil, je le tuai, et sa mort, en te sauvant, fut pour toi le signal de l'allégresse. Ensuite, ayant trahi mon père et ma maison, je te suivis dans Iolcos, au pied du Pélion, avec plus d'empressement que de sagesse; je fis périr Pélias de la mort la plus cruelle par la main de ses propres filles, et je te délivrai de toute crainte. Voilà ce que j'ai fait pour toi, ô le plus méchant des hommes, et tu m'as trahie. . . » Médée essaie de faire rougir l'infidèle, en lui rappelant les serments solennels et terribles, par lesquels il s'est engagé à la prendre pour femme; s'il est ingrat, au moins qu'il redoute les suites d'un parjure. Enfin elle essaie d'émouvoir au fond de ce cœur endurci un reste de pitié : « Et maintenant, de quel côté me tourner? vers la maison de mon père que j'ai trahi, ainsi que ma patrie, pour m'enfuir avec toi? vers les malheureuses filles de Pélias? Elles me feraient un bel accueil, elles dont j'ai tué le père ! Car il n'est que trop vrai : je me suis rendue odieuse à ceux de ma maison qui m'aimaient, et ceux que je n'avais pas besoin d'outrager, je m'en suis fait des ennemis pour te plaire [2]. » Il ne suffit pas à Médée de préparer

[1] Euripide, *Médée* (Weil), vers 465 et suiv.
[2] *Ibid.*, vers 502.

sur l'heure pour Jason un épouvantable châtiment; non seulement elle le punit dans ce qu'il a de plus cher, en faisant périr toute sa famille; mais, au moment d'être séparée de lui à tout jamais, elle le maudit, elle lui prédit une vieillesse solitaire et désolée[1]. Elle avait débuté par des larmes, par des reproches et des prières; elle finit par des imprécations, et en somme la victoire lui reste : Jason demeure seul dans son palais, près des cadavres de tous les siens; Médée vengée disparaît sur le char merveilleux que lui a donné le Soleil, son aïeul.

Plus récemment, Apollonius de Rhodes avait raconté dans les deux derniers chants de ses *Argonautiques* les amours de Jason et de Médée. Lui aussi, il montrait l'amante irritée, mêlant l'invective à la plainte : «Fils d'Eson, quel est donc ce dessein que vous méditez contre moi? La joie de ta victoire t'a-t-elle égaré l'esprit, oublies-tu les discours que tu me tenais, quand tu avais besoin de mes services? Où sont les serments par lesquels tu prenais à témoin Zeus, protecteur des suppliants? où sont ces mielleuses promesses qui m'ont poussée à fouler aux pieds tous mes devoirs, à abandonner honteusement ma patrie, mon palais magnifique, et même mes parents, tout ce que j'avais de plus cher au monde? Si aujourd'hui, sans famille, je parcours les mers lointaines avec les tristes alcyons, c'est pour t'avoir aidé dans tes travaux, pour t'avoir sauvé la vie, pour t'avoir fait triompher des taureaux et des géants; enfin, lorsque tes projets ont été découverts, j'ai mis dans ta main la toison d'or, insensée que j'étais! Pour toi, j'ai répandu l'opprobre sur mon sexe. Dans celle qui t'a suivi vers la Grèce, tu as, je puis le dire, comme une fille, une épouse et une sœur; entoure-moi donc de toute ta tendresse; prends ma défense et ne m'abandonne pas sans appui..... Continue à me protéger, respecte tes serments et la foi que nous nous sommes mutuellement jurée; ou bien prends ton glaive sur-le-champ et tranche-moi la gorge : que je reçoive la digne récompense de ma folie..... Comment pourrais-je retourner

[1] Euripide, *Médée* (Weil), vers 1386, 1388.

IMPRIMERIE NATIONALE.

vers mon père?..... Ne suis-je pas bien couverte de gloire pour aller m'offrir à ses yeux? A quelle punition cruelle, à quels affreux tourments ne dois-je pas m'attendre après les crimes que j'ai commis? Mais, toi-même, crois-tu rentrer heureusement dans ta patrie? Non, non, la souveraine des dieux, l'épouse de Zeus, dont le secours te rend si fier, refuserait, la première, d'accomplir tes vœux. Un jour, tu te souviendras de moi au milieu des malheurs qui t'accableront; la toison s'échappera de tes mains et s'évanouira dans l'Érèbe comme un vain songe; les Érinnyes, accourant à mon appel, te repousseront de ta patrie. Ta perversité m'a fait souffrir trop de maux; il serait injuste qu'elle ne retombe pas sur toi, car le serment que tu as prononcé est terrible et ne te laisse aucune chance de pardon[1]. »

Si l'on rapproche du morceau d'Euripide ceux d'Apollonius et de Catulle, on voit aisément tout ce que le grand tragique leur a fourni pour le mouvement de la pensée et le tour du développement. Chez tous trois, c'est la même passion qui s'épanche; elle suit le même cours; elle a les mêmes élans et la même voix dans ses fureurs. On doit d'autant moins s'étonner de la fidélité avec laquelle Catulle imite ses deux prédécesseurs, qu'Apollonius lui-même avait déjà marqué dans son poème l'analogie de la situation d'Ariane avec celle de Médée. Il supposait que Jason invoquait l'exemple de la fille de Minos, pour décider sa maîtresse à l'aider dans ses périlleuses entreprises[2]. Et, en effet, comment ces deux mythes, nés dans deux contrées différentes de la Grèce, n'auraient-ils pas entre eux une étroite ressemblance, puisqu'à l'origine ils ont probablement traduit la même conception populaire? Mais nous pouvons pousser plus loin; car on distingue très nettement ce que Catulle doit à Euripide d'une part, ce qu'il doit, de l'autre, au poète alexandrin.

La Médée d'Apollonius n'a pas encore été trahie par son amant; les *Argonautiques* s'arrêtent au terme de l'expédition, c'est-à-dire au moment où les héros rentrent à Pagases, leur

[1] Apollon., *Argon.* (Merkel, 1882), IV, 355 et suiv.
[2] *Ibid.*, III, 1096 à 1108.

point de départ, et alors encore Médée est avec eux; elle avait seulement pu croire, d'après un indice fort alarmant, que ses compagnons songeaient à l'abandonner en route; Apollonius a, sans doute, imaginé ce détail pour avoir une occasion de placer un beau morceau d'éloquence poétique, emprunté à Euripide. Catulle est donc plus près que lui de leur commun modèle. Apollonius a dû dissimuler provisoirement au lecteur la véritable intention des Argonautes et lui faire partager un instant l'erreur de Médée, pour rendre le développement possible; en outre, il a eu soin de contenir dans de justes mesures les plaintes de l'héroïne. On peut trouver néanmoins qu'elle s'emporte un peu vite; il lui aurait suffi de questionner Jason pour que ce morceau fût inutile, et l'on s'étonne à bon droit de la patience de son amant, qui se laisse vouer aux Erinnyes plutôt que de l'interrompre et de la rassurer d'un mot. Chez Catulle, comme chez Euripide, nous avons devant nous une femme qui n'a que trop de raisons de gémir et de maudire; ce n'est pas un faux rapport, un soupçon qui l'a émue; c'est une action abominable, dont la preuve trop évidente est là, sous ses yeux. Le goût si sûr du poète latin l'a donc servi fort à propos pour l'empêcher de tomber dans les abus de la rhétorique alexandrine. Il sait trop qu'une femme blessée, fût-elle une Médée, bien loin d'en venir du premier coup aux partis extrêmes, cherchera jusqu'au bout à se faire illusion sur la faute de celui qu'elle aime, c'est-à-dire sur son propre malheur. La Médée d'Euripide n'exécute sa vengeance qu'après avoir pleuré et supplié; il faut qu'elle se soit convaincue par de longs entretiens qu'elle n'a plus rien à attendre de Jason; elle a été bravée et humiliée avec autant de cruauté que d'arrogance. Pourquoi l'Ariane de Catulle nous touche-t-elle? C'est qu'elle aussi, elle reste femme dans sa colère; elle cherche elle-même une excuse à l'indigne trahison dont elle est victime[1]: peut-être Thésée a-t-il craint que son père lui défendît de l'épouser; mais, en ce cas, elle lui eût servi d'esclave; elle eût été heureuse

[1] Vers 159.

encore de répandre l'eau sur ses pieds, de remplir dans sa demeure les plus humbles offices de la domesticité; du moins, elle n'eût pas cessé de le voir [1]. Catulle commence donc par émouvoir notre pitié en faveur d'Ariane; avant de la montrer irritée et terrible, il veut nous la rendre sympathique, pour que Thésée soit sans excuse. Ensuite elle s'excite par ses propres paroles; à mesure que le vaisseau s'éloigne davantage vers l'horizon, ses dernières illusions s'évanouissent; la douleur fait place dans son cœur à une colère toujours grandissante, et elle n'a plus qu'une pensée: rendre le mal pour le mal. Alors nous la voyons « ardente, égarée par une fureur aveugle [2] », appelant les Euménides sur le coupable. C'est ici surtout que l'on saisit l'effort de Catulle pour se rapprocher d'Euripide: car ce rapport nouveau qu'il établit entre l'infidélité de Thésée et la mort d'Égée, à quoi est-il destiné, sinon à compléter l'analogie de l'aventure d'Ariane avec celle de Médée? Dans Euripide, Médée se venge, non pas en frappant Jason, mais en frappant ceux qui lui sont chers; elle le prive de tous les siens et le laisse achever seul sa triste vie dans une maison ensanglantée: de même, Ariane punit Thésée en envoyant à son père une mort affreuse. Et ce n'est pas tout. A la fin de la pièce d'Euripide, Médée triomphante échappe aux représailles dont l'a menacée Jason: elle s'enfuit sur le char merveilleux du Soleil; elle enlève même au malheureux les corps de ses enfants qu'elle a tués; il ne lui reste à lui que le remords; elle, elle se purifiera bientôt de ce meurtre; elle disparaît dans une sorte d'apothéose, qui efface presque le souvenir de l'horrible crime dont elle s'est souillée. Ainsi, dans Catulle, nous venons à peine de compatir à l'infortune d'Égée, que nous voyons Ariane recherchée par un dieu, qui fera d'elle son épouse; Thésée retrouve ses foyers en deuil, son tour est venu de pleurer; celle qu'il a lâchement abandonnée, va partager les honneurs des immortels; elle est emmenée par un brillant cortège avec toutes les démonstrations de l'amour et de la joie. L'épisode de Catulle est donc

[1] Vers 160 et suiv.
[2] Vers 197.

conçu comme un drame en raccourci; on y peut aisément reconnaître l'exposition, le nœud et le dénouement. Catulle a cherché ses inspirations dans la tragédie, parce que nulle part il ne pouvait trouver un plus beau modèle de discours pathétique. Il s'est adressé à Euripide, parce que ce poète avait excellé pardessus tous les autres dans l'art de faire parler les femmes et leurs passions. Ennius avait déjà adapté sa Médée à la scène romaine[1]; si Catulle a choisi comme thème l'aventure d'Ariane, c'est probablement pour qu'on ne pût l'accuser de vouloir faire sentir les imperfections de la pièce latine. Qu'auraient dit ceux de ses contemporains qui, comme Cicéron, la citaient avec admiration, s'il avait repris le sujet traité par Ennius? Il lui aurait fallu soutenir une lutte, qui l'eût exposé au moins, quelle qu'en eût été l'issue, au reproche de présomption. Il n'en est pas moins vrai que, tout en changeant les noms des personnages, il n'a pu manquer de se rencontrer avec son prédécesseur dans l'imitation du même modèle grec; nous en avons la preuve pour un des plus beaux passages de son poème; il est très probable que ce n'était pas le seul où la comparaison fût possible. C'est encore l'esprit, sinon le texte d'Euripide, qui revit dans cette maxime de Catulle : «Aucune femme ne doit espérer de trouver les hommes fidèles à leur parole. Tant qu'ils brûlent d'obtenir une faveur, ils ne reculent devant aucun serment; aucune promesse ne leur coûte. Mais dès que leur passion a satisfait ses appétits avides, ils ne se souviennent plus de leurs discours et se font un jeu du parjure[2].» Celui qui s'exprime ainsi par la bouche d'Ariane, c'est un poète qu'une longue expérience de l'amour a instruit et qui a vu dans le monde plus d'un Thésée.

Si semblables que soient la Médée d'Euripide et l'Ariane de Catulle, il importe de signaler les traits qui les distinguent l'une de l'autre. Le plus frappant de tous, c'est que, chez le poète grec, Médée est épouse et mère; Ariane ne peut pas invoquer ces titres

(1) Q. Enni *carminum reliquiae*, emend. Luc. Müller (1884), *Medea exul*, fragm. XVI. Cf. Catulle, LXIV, vers 177.

(2) Vers 144-149.

sacrés. Médée n'a pas seulement, dans une passion passagère, aidé Jason à sortir sain et sauf des aventures les plus périlleuses; il l'a unie à son sort par des liens solennels; elle a vécu avec lui pendant plusieurs années; ils ont fondé ensemble une famille, et c'est comme épouse, comme mère, qu'elle prétend garder sa place à son foyer. De l'amour romanesque, que la vue du héros a jadis allumé dans son cœur, il est fort peu question; il n'y a pas de galanterie dans la pièce d'Euripide. Et même, à y regarder de près, c'est comme mère, bien plus encore que comme épouse, que Médée lutte contre Jason; ce sont les droits de ses enfants, bien plus que les siens, qu'elle défend. Elle va jusqu'à admettre, conformément aux idées antiques, que son mari aurait pu la répudier, si elle avait été stérile; elle se serait résignée, elle aurait pardonné[1]. Ce qui la révolte, c'est la pensée que ses enfants puissent avoir une marâtre et qu'on les dépouille de l'héritage paternel. Le poète a soin de nous montrer que ses craintes ne sont que trop justifiées; ses enfants font horreur à la nouvelle épouse de leur père[2]; on a décidé de les chasser comme Médée elle-même, on leur donne à peine quelques heures pour quitter le pays; s'ils n'ont pas fui au retour du jour, ils seront expulsés par la force. On abreuve d'outrages la malheureuse mère; on la brave en face; Jason est là devant elle, qui prend le parti de ses ennemis; il résiste à ses larmes, à ses supplications, n'y répondant que par le mensonge et la menace. Aussi, quand arrive la catastrophe, on excuserait presque Médée de s'être fait justice elle-même, si elle ne poussait l'égarement jusqu'à sacrifier les têtes innocentes de ses enfants. Ariane n'a pas contre Thésée les mêmes griefs; quoique Catulle ait adopté la tradition la plus défavorable à son héros, il ne pouvait la fausser complètement. Le malheur d'Ariane, si grand qu'il soit, est loin d'égaler celui de Médée; elle se plaint, et elle a raison; mais elle ne gémit que sur elle-même et elle ne peut invoquer la sainteté du lien

[1] Eurip., *Médée*, vers 488-491.
[2] Voir notamment les vers 1147 à 1155.

conjugal. Elle est devenue pour son amant une indifférente, une étrangère ; mais il ne la hait point, il n'est pas là pour attiser sa colère par des réparties moqueuses ou violentes. Catulle a si bien senti cette différence, qu'il a modifié quelque peu la légende, de crainte que notre pitié ne fût pas assez excitée ; il suppose qu'Ariane est abandonnée sans secours sur un rocher désert. Il veut que Thésée soit cruel pour qu'Ariane nous inspire une compassion plus profonde ; s'il n'était que volage, nous penserions que, de son côté, elle a été bien légère : elle a fui la maison paternelle avec un étranger ; tout à l'heure, quand l'île ne sera plus déserte, elle aura vite fait d'oublier son premier amant, comme elle avait oublié son père et sa famille ; Bacchus a beau être un dieu, Ariane est bien un peu prompte à se consoler, et l'on pourrait trouver que Jupiter s'est montré sévère, en punissant Thésée sur la plainte d'une femme, qui n'est pas elle-même un modèle d'honneur et de constance. La situation d'Ariane ne semble donc pas, tout d'abord, aussi tragique que celle de la Médée d'Euripide.

Mais les deux poètes n'ont pas le même dessein. Ariane, dans la pensée de Catulle, est, avant tout, le type de l'amante coupable et abandonnée ; c'est une histoire d'amour qu'il raconte ; bien que, par son dénouement, elle rappelle la *Médée* d'Euripide, elle n'a pas moins d'analogies avec la première partie de la vie de Médée, telle qu'elle nous apparaît dans les *Argonautiques* d'Apollonius. Chez l'auteur alexandrin, comme chez l'auteur latin, nous sommes en pleine poésie érotique. Chez Catulle, on s'en aperçoit d'abord au soin avec lequel il décrit les gracieuses attitudes et les charmes de cette jeune femme, assez belle pour ravir un dieu ; le poète voit en elle autre chose que sa douleur. Tandis que le vaisseau de Thésée gagne la haute mer, « la fille de Minos, les yeux mornes, le contemple de loin, sur les algues du rivage, semblable à la statue de marbre d'une Bacchante ; elle le contemple, hélas ! et son cœur flotte, agité par de cruels soucis. Plus de bandeau qui retienne, dans un fin tissu, sa blonde chevelure ; plus de voiles légers qui couvrent sa poitrine, plus

d'écharpe qui enferme les contours de sa gorge blanche comme le lait. Tous ses vêtements ont glissé le long de son corps; ils sont épars à ses pieds et servent de jouet à l'onde amère; mais elle ne songe plus ni à son bandeau, ni à ses voiles balancés par les vagues..... [1]. » C'est, ajoute Catulle, parce que toute sa pensée est, en ce moment, dirigée vers Thésée; c'est aussi parce que le poète se préoccupe pour elle de l'effet que va produire sur le lecteur la première apparition de cette belle « statue » : il veut la lui montrer dans toute la splendeur de sa nudité. Plus loin, Ariane lui apparaît sous un nouvel aspect tout différent du premier : elle a passé de l'abattement au délire; elle s'élance du rivage à la montagne et de la montagne au rivage, et, pour n'être pas exposée à choir, d'un geste instinctif « elle relève, en découvrant sa jambe, le souple tissu de sa robe ». Catulle se souvient d'un gracieux mouvement, que les poètes et les artistes grecs de la meilleure époque attribuaient à de jeunes et légères déesses emportées par une course rapide [2]. Mais, un instant auparavant, Ariane était nue [3], désespérée et insouciante de ses voiles rejetés loin d'elle; si Catulle ne l'a pas oublié, en tout cas il se dispense d'une transition nécessaire; il a fallu que, dans l'intervalle, Ariane rassemblât ses vêtements épars, et qu'elle songeât de nouveau à s'en couvrir au moment même où son esprit commençait à s'égarer. Le poète, ici, n'a d'autre ambition que de rivaliser avec les arts plastiques, en faisant passer sous nos yeux une série d'images indépendantes les unes des autres; après l'Ariane nue et immobile, il évoque devant nous l'Ariane drapée et bondissante. Jouissons comme lui du spectacle qu'il nous offre, sans lui demander rien de plus, car ces peintures sont, en elles-mêmes, pleines de vie; elles expriment, avec un rare bonheur, les séductions de la beauté féminine. Il faut au poète même qui

(1) Vers 60-68.

(2) Vers 129. Pour certains critiques, ce vers souvent cité résume tout l'art de Catulle; il leur semble au plus haut point se ressentir du goût alexandrin. Mais je crois fausse l'interprétation qu'ils en donnent. Voir l'*Hymne hom. à Cérès*, vers 176; Lafaye (G.) dans la *Revue de philologie*, 1892, p. 140.

(3) Vers 66 : « *Omnia quae toto delapsa e corpore*... » Cf. Riese ad v. 129.

la décrit un peu de coquetterie pour la faire valoir; on a beau sentir l'artifice, on n'a plus le droit de le blâmer une fois qu'on en a subi le charme.

Catulle ne déploie pas un talent moins aimable, lorsque, revenant sur le passé, il rappelle comment naquit la passion d'Ariane. Il est manifeste qu'ici le troisième livre des *Argonautiques* a été son principal modèle. Un des plus beaux tableaux de ce poème, c'est celui où nous voyons Médée, dans sa chambre virginale, lutter seule, pendant le silence des nuits, contre la flamme secrète qui la dévore[1]. Tout dort autour d'elle, «même la mère qui a perdu ses enfants», et elle veille : elle se demande si elle aidera Jason dans sa redoutable entreprise. L'arrivée de Thésée a jeté le même trouble dans l'âme «de la royale vierge, que son petit lit chaste et parfumé voyait grandir sous les doux embrassements de sa mère, comme les myrtes qui croissent sur les bords de l'Eurotas, ou comme les fleurs qui émaillent la prairie au souffle du printemps[2]». Plus loin, Catulle parlera encore de cette tendre mère, gardienne de l'innocence d'Ariane[3]; peut-être eût-il été plus prudent de ne pas trop nous rappeler le souvenir de Pasiphaé, il ne pouvait que nous gâter ces belles images. C'est un peu la faute de la poésie érotique elle-même, si nous n'envisageons pas toujours les vieilles fables avec toute la gravité qu'il faudrait. Mais Catulle, jusque dans ce genre de poésie, sait éviter la légèreté d'Ovide; son Ariane, comme la Médée d'Apollonius, nous paraît digne d'intérêt et de pitié, parce que, dans sa faute même, elle est, depuis le premier moment, la victime d'une force supérieure, qui la pousse à sa perte; c'est par là que ces deux personnages se rapprochent de ceux dont la tragédie classique avait représenté les infortunes sur la scène athénienne. Médée vivait pure et tranquille auprès de ses parents; un jour Aphrodite, cédant aux prières d'Athéna et d'Héra, décide qu'elle servira d'instrument à leurs desseins; elle aimera Jason et oubliera tous ses devoirs

(1) Apollon., *Argon.*, III, 744 à 828.
(2) Catulle, LXIV, vers 86 à 90.
(3) Catulle, LXIV, vers 118-119.

pour procurer la victoire aux Argonautes [1]. Dès lors, Médée ne connaît plus le repos; ses malheurs et ses crimes ont commencé; ils ne finiront qu'au bout de plusieurs années, quand son concours sera devenu inutile à son amant. A peine la passion s'est-elle allumée dans son cœur, qu'elle est déchirée par des sentiments contraires [2] : au désir coupable, que lui a inspiré la vue de Jason, s'opposent la honte, l'amour filial, la crainte du lendemain, et cette lutte est telle, que, désespérant d'en sortir, elle est près de se donner la mort; seule, la volonté d'Héra arrête sa main; la divinité qui l'a poussée dans la voie fatale la contraint à y rester. Comment nous empêcher de la plaindre, lorsque nous la voyons abandonner la condition la plus heureuse et la plus brillante pour assurer le succès d'un étranger? La grande entreprise du héros intéresse seule les trois déesses conjurées; pour elle, elle n'est que le misérable jouet de leur volonté. Qu'importent ses larmes et ses tourments, si Jason triomphe? Son repos et son honneur sont le prix dont elle paye la conquête de la toison d'or. Il semble que, pour les divinités attachées à elle comme à une proie, le cœur d'une femme soit bien peu de chose auprès de la gloire d'un guerrier; mais le lecteur est d'une autre opinion, et le poète le sait bien; les malheurs de Médée nous touchent, parce qu'ils nous révoltent comme une injustice; sa faute disparaît; nous ne voyons plus en elle qu'une victime, sacrifiée sans connaître même l'arrêt qui la condamne. Le récit de Catulle n'est pas moins pathétique que celui d'Apollonius, et pour les mêmes causes. Ariane, elle aussi, est coupable; aux désordres d'une fille désobéissante et pervertie, elle a joint la souillure du crime, car elle a livré le Minotaure, son frère [3]; singulier frère, il est vrai; on a besoin que Catulle rappelle le lien de parenté qui unit le monstre à son héroïne; mais c'est qu'il veut accumuler les traits propres à montrer jusqu'à quel point d'égarement l'amour peut conduire une femme : Ariane ne

[1] Apollon., *Argon.*, III, 1 à 166 et 275 à 298.
[2] *Ibid.*, 743 à 824.
[3] Catulle, LXIV, vers 150 et 181.

doit pas aller moins loin que Médée; il faut que nous mesurions la force de son amour à la gravité de ses fautes. Qu'elle eût abandonné, pour suivre un inconnu, les parents qui ont pris soin de son enfance, ce serait là une aventure commune; mais le sang du Minotaure, répandu par les mains de son amant, a rejailli sur elle, et ce sang est celui d'un frère : voilà la conséquence la plus épouvantable de la passion funeste qui l'aveugle. Il y a dans Apollonius un épisode, où Médée joue exactement le même rôle [1]. Les Argonautes, maîtres de la toison d'or, se sont rembarqués; ils ont fui la Colchide et se sont engagés dans le Danube; le père de Médée a envoyé à leur poursuite son fils Absyrte; celui-ci les a atteints, il va leur couper la retraite. Dans ce nouveau péril, Jason a recours à la ruse; il feint de vouloir entrer en accommodement; Médée s'offre d'elle-même pour attirer son frère dans le piège. Elle lui donne un rendez-vous, où il doit se rendre seul pendant la nuit; tandis qu'il négocie, les Argonautes surviennent et l'égorgent : « Médée, la tête couverte de son voile, détournait les yeux pour ne pas voir son frère frappé par le fer des meurtriers. Mais le héros, en rendant le dernier soupir, reçut dans ses deux mains le sang noir qui coulait de sa blessure et en teignit par derrière le voile blanc et le péplum de sa sœur, tandis que la toute-puissante déesse, l'impitoyable Erinnys, regardait d'un œil oblique l'horrible forfait qui venait de s'accomplir [2]. » Cette Erinnys vengeresse reparaîtra un jour, lorsque l'heure de l'expiation aura sonné pour Médée et que Jason la chassera de sa demeure. Et cependant l'héroïne d'Apollonius est plus à plaindre qu'à blâmer, puisqu'elle ne fait qu'exécuter, sans le savoir, un dessein arrêté entre trois divinités, qui se servent d'elle en la perdant. Le récit de la mort d'Absyrte est si bien présent à la mémoire de Catulle, qu'il imite même cette apostrophe d'Apollonius : « Cruel Éros, source de tant de maux et de souffrances, toi de qui viennent les discordes funestes, les gémissements, les larmes et les innombrables cha-

(1) Apollon., *Argon.*, IV, 410 à 482.
(2) *Ibid.*, vers 465 à 476.

grins qui tourmentent les hommes, tourne tes armes contre les enfants de nos ennemis, ô dieu, inspire-leur ces fureurs qui ont poussé Médée à un si horrible forfait[1]. » En reproduisant, à peu de chose près, cette invocation, Catulle veut indiquer qu'Ariane, comme Médée, n'est pas responsable de ses crimes; car la passion, qui l'a conduite à les commettre, a été la première calamité, où l'a jetée un destin contraire. Plus malheureuse encore que Pasiphaé, sa mère, elle est victime d'un dieu, sans avoir rien fait pour l'irriter. Quoique Catulle se complaise évidemment dans la peinture de l'amour, il suit bien la tradition de la poésie classique, en le présentant comme un mal redoutable. C'est un de ses mérites, et ce fut, avant lui, celui d'Apollonius, d'avoir su éviter, dans un sujet romanesque, la galanterie fade des poètes de salon; il est paré, mais il est grave et sincèrement ému. Chez Apollonius, l'amour de Médée n'est pas seulement tragique par son principe et par les conséquences qu'il entraîne; mais, considéré en lui-même, il est encore, comme celui de Phèdre pour Hippolyte, une cuisante souffrance[2] : on en peut dire autant de l'amour d'Ariane. Si Apollonius et Catulle ont subi tous deux l'influence de l'élégie, cependant il s'en faut de beaucoup qu'ils s'attardent, comme elle, dans la peinture du plaisir. Vénus a perdu Ariane; elle lui a inspiré un crime au début; elle la plonge, à la fin, dans l'affliction et le dénuement. Y a-t-il au moins pour la fugitive des instants où son cœur a été tout entier au bonheur d'aimer? Catulle ne le dit pas une fois. Depuis le premier jour, « la déesse d'Éryx, égarant son esprit, l'a vouée à des chagrins sans trêve, elle a enfoncé dans son sein les épines de la douleur[3] ». Pour tout bien, même pendant son union avec Thésée, Ariane n'a connu que l'espérance, trompeuse compensation, que les dieux laissent aux mortels les plus misé-

(1) Apollon., *Argon.*, IV, 445. Cf. Catulle, LXIV, vers 94.

(2) Sainte-Beuve, *La Médée d'Apollonius*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, sept. 1845, p. 889 : chez Médée, l'amour « est un pur mal, amer, cuisant, et qui n'a de gracieux que les débuts ».

(3) Vers 72.

rables[1]. Il eût été facile à Catulle d'introduire dans ce poème un tableau voluptueux des amours de son héroïne; lorsqu'elle revient sur le passé, elle aurait pu, exhalant ses regrets, rappeler, en quelques vers tendres et passionnés, les douces émotions qui se sont mêlées à sa triste aventure : le poète ne l'a pas voulu; son art est trop mâle pour descendre aux lieux communs de la poésie érotique. L'amant de Lesbie sait ce que coûtent les liaisons coupables, comme celles de Médée ou d'Ariane; à ses yeux, les heures de trouble et d'angoisse, qui en sont le lot ordinaire, l'emportent à tel point sur les autres, qu'elles peuvent seules être comptées. Ainsi l'on n'a pas tout dit quand on a affirmé que Catulle doit beaucoup aux Alexandrins, et l'on se trompe, si l'on veut faire entendre par là que ses préférences le portent vers un certain type de poésie, où l'esprit a remplacé l'inspiration. Il y a de tout chez les Alexandrins, même de la force et de la grandeur; Apollonius est bien loin des poèmes homériques, mais il a profité à savoir s'y plaire; Catulle, en le prenant à son tour pour modèle, choisissait parmi les maîtres récents un de ceux qui avaient le mieux gardé la noblesse et la dignité de l'antique poésie.

IV

La métrique a dans l'art de Catulle une telle importance, qu'il est impossible de la négliger, si l'on veut savoir quels modèles il a suivis. Dans les *Noces de Thétis et de Pélée*, notamment, il a appliqué, avec une remarquable insistance, une forme de vers qui nous fournit un indice précieux pour déterminer à quelle école ce poème se rattache. Sur les quatre cent huit hexamètres dont il se compose, trente sont des hexamètres spondaïques, c'est-à-dire qu'ils admettent un spondée au cinquième pied, à la place du dactyle obligatoire. Cicéron nous apprend que les jeunes poètes de son temps multipliaient avec affectation

(1) Vers 141.

les vers de ce type dans leurs ouvrages[1]. Voyons quels étaient les auteurs grecs qui leur en avaient donné l'exemple.

L'hexamètre spondaïque a été employé par les Grecs dès les temps les plus anciens et dans une très forte proportion; on a compté que, dans Homère, il y en avait, en moyenne, un sur dix-huit vers; on peut même citer certains passages de l'*Iliade*, où le vieux poète en a placé deux et jusqu'à trois de suite[2]. Bien souvent il les destine à produire un effet d'harmonie imitative, ou bien à terminer une phrase par un son large et plein; d'autres fois il y introduit, dans les derniers pieds, un nom propre, dont les voyelles longues caressent agréablement l'oreille. Ainsi toutes les ressources que les poètes de l'antiquité en général ont cherchées dans cette sorte de vers, Homère les connaissait déjà; mais, à l'époque alexandrine, on les exploita avec une prédilection encore plus marquée. On peut faire l'épreuve, par exemple, sur Apollonius : qu'on examine dans son poème les quatre cent huit premiers vers, c'est-à-dire un morceau d'une longueur égale au conte épique de Catulle; on y rencontre trente-cinq hexamètres spondaïques, en moyenne un sur onze vers, soit un tiers de plus que dans Homère; on cite un fragment d'Ératosthène, où, sur quinze hexamètres, sept ont un spondée au cinquième pied[3]. Chez les Alexandrins, comme chez Homère, on peut relever des séries de trois spondaïques; mais les exemples de cette licence sont rares dans les quarante-huit chants des épopées homériques; au contraire, à voir l'accord unanime avec lequel les Alexandrins l'emploient, même dans des morceaux de peu d'étendue, on sent bien qu'elle est pour eux une élégance[4]. Elle leur procurait, en

(1) *Ad. Attic.*, VII, 2, 1. Voir sur cette question Ludwich, *De hexametris poetarum graecorum spondaïcis* (1866); Christ, *Metrik der Gr. u. R*². (1879), § 200. — Baumann, *De arte metrica Catulli* (1881), p. x. — De la Ville de Mirmont dans les *Annales de Bordeaux* (1884), p. 118. — L. Havet, *Métrique* (1886), § 28 et 57. — Plessis, *Métrique* (1889), § 67 à 71.

(2) *Il.*, II, 717 à 719; XI, 49 à 51, 548 et 549; Riese (*Einleit.*, p. xxxix) ajoute : *Il.*, II, 658 à 660.

(3) Dans Achille Tat., *Isag.*, c. 29 (*Eratosthenica*, éd. Hiller, fragm. xix).

(4) Callim., *Hymn.*, III, 222; Théocr., XIII, 42; XXV, 29; Euphorion,

effet, un double avantage : en produisant, dans certains cas, une harmonie imitative, elle leur permettait de satisfaire leur goût pour ces habiles combinaisons de sons qui, dans leur système, étaient un des éléments essentiels de la poésie ; d'autre part, elle leur fournissait un moyen commode d'introduire au milieu de leurs savants ouvrages, tirés de la mythologie, de l'histoire ou de la géographie, des noms propres d'un usage rare et de formes un peu lourdes, qui, sans cet expédient, auraient eu de la peine à y trouver place.

La poésie latine n'a jamais accepté l'hexamètre spondaïque avec la même facilité que la poésie grecque. Ennius, chez qui le vers latin n'a pas encore toute sa grâce et sa souplesse, est cependant bien loin d'employer le spondaïque aussi volontiers que les Grecs ; les poètes de l'âge classique l'évitent généralement ou ne l'admettent qu'avec la plus grande réserve. Catulle, seul, fait exception ; les fragments de Calvus et de ses amis sont en trop petit nombre pour que nous puissions décider s'ils avaient sur ce point de métrique les mêmes idées que Catulle ; mais c'est fort probable [1]. Quoi qu'il en soit, si l'on étudie les *Noces de Thétis et de Pélée,* on y trouve, en moyenne, un hexamètre spondaïque par treize vers ; la proportion est beaucoup plus forte que chez Homère ; c'est, à peu de chose près, celle qu'on observe chez Apollonius. Il n'est donc pas douteux que la critique de Cicéron retombe en partie sur Catulle, quoique, suivant toute vraisemblance, elle ne le visât pas directement. Mais il y a lieu de présenter ici quelques observations qui ne sont pas sans importance.

D'abord, il ne serait pas absolument juste de prétendre que Catulle, en employant l'hexamètre spondaïque plus souvent qu'aucun des poètes de sa nation, imite uniquement les Alexandrins, et que c'est cette imitation systématique des procédés d'une seule école que blâme Cicéron. Les Alexandrins n'ont pas inventé cette forme de vers, et l'on ne peut même pas dire qu'ils l'aient pliée

fragm. 27 (dans Meineke, *Anal. alex.*) ; Aratus, 419 et 953 ; Apollon. Rhod., IV, 1189.

[1] Voir Cinna, fragm. 6 (*Poet. rom. fragm.*, coll. Baehrens).

à des usages nouveaux. De toutes parts, nous aboutissons à la même conclusion : il est faux de supposer qu'il y ait jamais eu pour Catulle et pour les Romains de son temps un antagonisme entre la poésie classique des Grecs et la poésie alexandrine. Il faut renoncer à mêler les Alexandrins au débat auquel donna lieu l'hexamètre spondaïque. Catulle ne l'eût-il employé que dans la proportion où l'emploie Homère, qu'il eût été encore une exception tout à fait remarquable parmi les poètes latins ; par conséquent, la critique de Cicéron lui serait encore applicable. Ce qui est vrai, c'est qu'il essaya de perfectionner la métrique latine, en la rapprochant de la métrique grecque plus que ne l'avaient fait ses prédécesseurs ; naturellement, il prit ses modèles partout où il les trouva, dans les nouveaux poètes aussi bien que dans les anciens, sans qu'il lui vînt à l'esprit d'en rejeter aucun et sans se livrer sur leurs vers aux calculs de statistique par lesquels les métriciens modernes cherchent à s'éclairer. La langue latine n'avait pas la légèreté de la langue grecque ; les syllabes longues et sourdes y abondaient. Ennius, malgré la tentation dangereuse à laquelle l'exposait l'idiome national, avait usé avec discrétion du vers spondaïque ; il n'y en a qu'un petit nombre dans les fragments de ses *Annales ;* ils y apparaissent dans une proportion inférieure de plus de moitié à celle qu'on a observée chez Homère. Il s'était donc imposé la loi de lutter contre la facilité que lui donnait la langue ; mais il n'avait pas suffisamment remarqué les règles par lesquelles les Grecs s'étaient efforcés de relever la marche pesante de cette sorte de vers. Que s'est proposé Catulle ? Évidemment, il a voulu faire le contraire de ce qu'avait fait Ennius : il a voulu montrer que les Latins pouvaient user largement de l'hexamètre spondaïque, puisque les Grecs ne se l'étaient jamais interdit à aucune époque ; mais ce vers même n'aurait de prix qu'à la condition qu'on le réservât pour en tirer certains effets et qu'il fût assujetti à des règles fixes. Des *Noces de Thétis et de Pélée* se dégage cette leçon : employez le spondaïque aussi souvent que les poètes grecs, chez qui on en trouve le plus d'exemples ; mais, comme eux, rendez-le expressif, sonore

et gracieux. Voilà pourquoi Catulle, seul parmi les Latins, se permet, à la manière des Grecs, jusqu'à trois spondaïques de suite [1]. Voilà aussi pourquoi il pose, le premier, les principes suivants : le spondaïque ne doit jamais se terminer par un disyllabe, car il aurait l'air de finir deux fois; le quatrième pied doit être, en général [2], un dactyle, afin de racheter la lourdeur du cinquième et du sixième; il faut, autant que possible, tirer parti de ce vers pour produire un effet d'harmonie imitative, pour fermer une phrase, ou bien encore pour amener un nom propre, ou un nom d'origine grecque aux formes amples et harmonieuses. Enfin on a remarqué que Catulle évite le spondaïque dans les discours [3], sans doute parce que la pensée y est plus rapide et plus vive.

Comme Cicéron, les successeurs de Catulle lui ont donné tort : ils sont revenus, dans l'usage du spondaïque, à la discrétion du vieil Ennius. Parmi les modernes, certains critiques apprécient avec la même sévérité la tentative de Catulle et de ses amis; ils estiment qu'elle leur fut inspirée par un goût trop prononcé pour les artifices rares et étranges. A ce compte, nous ne pourrions pas être beaucoup plus indulgents pour Homère, qui a employé le spondaïque, un peu moins que les Alexandrins, il est vrai, mais beaucoup plus qu'aucun des Latins, Catulle excepté. Remarquons en outre qu'il y avait pour notre poète deux questions distinctes, qu'il faut diviser, si nous voulons apprécier justement son œuvre. Il s'agissait d'abord du nombre de spondaïques qu'un auteur latin pouvait se permettre, et en second lieu de la forme qu'il devait leur donner; Catulle a été vaincu sur le premier point, mais il a eu gain de cause sur le second : Virgile ne manquera jamais aux règles établies une fois pour toutes par son prédécesseur. Or, des deux questions, quelle était pour Catulle la principale? Sans aucun doute la seconde; comme tout réformateur, il a exagéré volontairement la quantité des exemples; mais l'essentiel pour lui était qu'ils fussent suivis d'effet. Enfin, sur le

(1) Catulle, LXIV, vers 78-80.

(2) Le vers 44 fait exception.

(3) Exceptez le vers 358 dans le chant des Parques.

IMPRIMERIE NATIONALE.

premier point même, est-on bien sûr que Catulle se soit trompé? Les poètes latins, en général, considèrent avec Ennius qu'il faut repousser du cinquième pied de l'hexamètre ces lourds spondées qui ne se présentent que trop facilement à leur plume; cette lutte qu'ils ont entreprise contre la langue nationale fait honneur à leur goût et à la clairvoyance de leur génie; elle était nécessaire à l'éducation de la poésie latine. Cependant est-on vraiment choqué de voir revenir si souvent dans Catulle ces beaux vers qui se déroulent lents et majestueux, tantôt découvrant à l'esprit de lointains horizons où il se repose, tantôt arrêtant notre vue sur une image saisissante :

Ipsius ante pedes fluctus salis alludebant... [1].
Hic qualis flatu placidum mare matutino... [2].
Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro... [3].

L'hexamètre dactylique, si noble et si bien fait pour l'épopée, a cependant un écueil : tous ceux qui s'y sont essayés savent combien est restreint en latin le nombre des formes grammaticales, entre lesquelles l'écrivain a le choix, lorsqu'il lui faut trouver le dactyle obligatoire du cinquième pied. On n'aurait pas le droit de s'en plaindre, si ce n'était qu'une heureuse difficulté pour le poète; mais souvent aussi c'est une cause de monotonie. Si Homère a éprouvé la nécessité de rompre parfois l'ordre trop uniforme des hexamètres par quelques vers spondaïques, combien elle devait être plus sensible encore pour les poètes latins, qui n'avaient pas à leur service une langue aussi riche dans ses désinences! Virgile a vaincu le défaut propre au mètre épique, grâce à l'art avec lequel il a su varier les rejets et les coupes, et à ce point de vue il est supérieur à Catulle. Mais on peut douter que Catulle eût été mal inspiré, en terminant parfois ses périodes poétiques par ces grands mots d'une sonorité grave, d'où la langue latine tire ce caractère de noblesse qui lui est propre :

Funera Cecropiae nec funera portarentur... [4].
Ad se quisque vago passim pede discedebant... [5].

[1] Vers 67. — [2] Vers 269. — [3] Vers 79. — [4] Vers 83. — [5] Vers 277.

Ces formes sont, il est vrai, plus oratoires que poétiques; mais il est toujours dangereux de dépouiller complètement une langue de ce qui fait son originalité. Lorsque Catulle revendiquait pour les poètes de sa nation le droit d'employer hardiment l'hexamètre spondaïque, il était peut-être encore plus jaloux de conserver à la langue latine ses ressources naturelles que de lui en fournir de nouvelles en mettant l'étranger à contribution. Ce qui était d'un goût sévère et raffiné, ce n'était pas de polir le vers spondaïque pour lui permettre de faire désormais bonne figure, c'était de le bannir comme incapable d'exercer honorablement les droits qu'il tenait d'une longue et imposante tradition.

CHAPITRE V.

LES ÉLÉGIES.

I

L'élégie, entre le VIIe et le Ve siècle avant notre ère, avait brillé chez les Grecs d'un très vif éclat; elle avait produit un nombre considérable d'ouvrages, où des hommes d'un talent supérieur avaient mis leur âme; c'était vraiment alors une forme de la poésie lyrique, en ce sens qu'elle exprimait avant tout les sentiments personnels de l'auteur; aussi avait-elle, comme la poésie lyrique, pris successivement les tons les plus divers; si sa voix était parfois «plaintive», si elle disait, dans les vers de Mimnerme, «la joie et la tristesse des amants», il s'en faut de beaucoup qu'elle fût uniquement un chant de deuil ou d'amour; la définition de Boileau serait beaucoup trop étroite pour embrasser tous les caractères qu'elle présente dans cette période de son développement. Elle est alors capable des accents les plus mâles; Callinos, Tyrtée, Solon lui confient le soin de communiquer à la foule les émotions qui agitent le capitaine et l'homme d'Etat; Théognis et Phocylide la jugent digne de servir d'interprète à la morale. Ainsi son rôle consiste à répandre les conseils des sages; elle se mêle à la vie publique; elle est soucieuse des plus hauts intérêts qui puissent, chez un peuple libre, occuper les esprits. Si ce genre était resté jusqu'au bout semblable à luimême, il n'y en avait aucun qui dût mieux convenir au tempérament des Romains; l'élégie primitive devait leur plaire par ce tour sentencieux, à la fois grave et passionné, qui la rapproche de l'éloquence. Cependant les Romains n'ont jamais songé à la

faire revivre; ils semblent même l'ignorer. Quintilien [1], dressant pour le futur orateur la liste des écrivains dont il recommande la lecture, ne prononce même pas les noms des élégiaques du VIIe et du VIe siècle; il ne fait d'exception qu'en faveur de Tyrtée [2]; encore en parle-t-il pour mémoire, et il n'est pas sûr qu'il pense à ses pentamètres. Dans la définition qu'il donne de l'élégie, Horace ne semble pas même songer à ce qu'elle fut au début [3]. Pour Quintilien, comme pour les critiques dont il s'inspire, c'est Alexandrie qui seule a fourni les classiques de l'élégie : dans ce genre, « Callimaque passe pour avoir excellé; on s'accorde en général à placer Philétas au second rang ». Quintilien n'aurait point reproduit cet arrêt, qu'on pourrait encore, rien qu'en lisant les élégiaques latins, affirmer qu'il a fait loi dans les écoles. Jusqu'à la mort d'Ovide, Callimaque et Philétas ont été, à Rome, les modèles préférés de l'élégie; c'est le type créé par eux, qui, en passant par les ouvrages de leurs imitateurs latins, s'est imposé exclusivement aux modernes, si bien qu'on n'a même plus songé qu'il pouvait y en avoir un autre. Il est bien clair, du reste, que ceux qui goûtaient l'élégie alexandrine ne pouvaient pas goûter l'élégie primitive, car il n'y a entre elles que des contrastes. La principale différence qui les sépare, celle à laquelle on peut ramener toutes les autres, c'est qu'au temps de Callimaque, ce genre de poésie, bien que dans la forme il emprunte plus que jamais les tours de l'ode, a dans ses inspirations presque complètement rompu avec le lyrisme; non seulement l'élégie n'est plus une exhortation, une sorte de harangue, mais les sentiments personnels de l'auteur n'y jouent plus qu'un rôle effacé; elle n'a désormais qu'un but : décrire ou raconter; elle aspire à remplacer dans les préférences des délicats l'épopée, dont ils croient le règne à tout jamais fini. Si, parfois, il arrive à l'écrivain de nous entretenir de lui-même et de la société où il vit, ce n'est plus pour tirer de son expérience une leçon de morale, mais pour

[1] Quintil., X, 1, 59.
[2] *Ibid.*, 57.
[3] Hor., *Ars poet.*, 75.

avoir un prétexte qui lui permette d'introduire d'ingénieux développements empruntés à la fable. En outre, l'élégie s'enferme dans le champ de la poésie érotique; parmi les maîtres anciens il y en a un à qui elle s'attache exclusivement : c'est Mimnerme, parce que, dès le temps des sept sages, il avait chanté l'amour. Mais il est douteux que Mimnerme se fût reconnu dans ces poètes, qui se proclamaient ses élèves : chez lui l'amour n'était pas un thème de récits savamment variés; comme Sapho ou Anacréon, il avait épanché tout son cœur dans ses vers; comme Théognis ou Phocylide, il avait vu dans ses passions un sujet d'observation et d'enseignement; en un mot, c'était encore un lyrique et un moraliste. En réalité, les Alexandrins procédaient d'un poète plus récent : avant eux, Antimaque avait déjà donné le modèle de l'élégie romanesque, en retraçant dans sa *Lydè*, à propos de ses aventures propres, l'histoire des amours célèbres. Callimaque répudiait cet ouvrage, parce qu'il en trouvait le style lourd et grossier; mais, qu'il le voulût ou non, il tenait d'Antimaque ses habitudes de composition; sous une forme plus châtiée, son principal recueil d'élégies, ses *Causes*, n'était pas autre chose qu'une galerie, où il avait réuni certains épisodes peu connus de la mythologie galante[1]. Tel était le nouveau genre de poème pour lequel, contrairement à toute attente, Rome devait à son tour se passionner. Un des premiers qui essayèrent de lui en faire sentir les charmes, ce fut Catulle; son élégie sur la *Boucle de cheveux de Bérénice* peut être, à ce point de vue, considérée comme un véritable manifeste[2].

Vers l'an 246 avant notre ère, le roi d'Égypte, Ptolémée III

[1] M. Couat (*Poés. alex.*, p. 121) soutient, après Schneider, que l'antiquité n'avait pas d'autres élégies de Callimaque que ses *Αἴτια*. M. Jacques Denis (*Bull. de la Fac. des lettres de Caen*, 1885, p. 20) et plusieurs critiques allemands, parmi lesquels Susemihl (I, p. 363, note 71), tiennent pour l'opinion contraire; ils admettent que Callimaque avait encore publié des élégies d'un caractère personnel. Mais on en est toujours aux hypothèses, et ces élégies, même si l'on en peut prouver l'existence, ne devaient guère différer de celles que les poètes latins ont écrites sur leurs amours.

[2] Catulle LXVI. Voir Nigra (Costantino), *La chioma di Berenice*, traduzione e commento. Milan, 1891.

Évergète, avait entrepris une expédition en Assyrie; sa jeune femme Bérénice, qu'il venait d'épouser récemment, s'engagea par un vœu à couper une boucle de ses cheveux et à la consacrer dans un temple, si les dieux ramenaient à Alexandrie son époux vainqueur; la guerre s'étant terminée d'une façon heureuse et Évergète étant rentré sain et sauf dans son royaume, Bérénice s'acquitta envers les immortels. Au même moment, un astronome célèbre du Musée, Conon, signala une constellation, qu'on n'avait pas encore observée; on s'écria que la boucle de cheveux de la reine avait été transportée au ciel et métamorphosée par la volonté de Vénus; ce fut un grand événement à la cour d'Alexandrie; Callimaque prêta le secours de ses vers à la fable inventée par Conon, son ami. C'est ce sujet que Catulle a repris; dans une pièce qui précède immédiatement son élégie sur la fameuse boucle de cheveux, il dit, en s'adressant à l'orateur Q. Hortensius Ortalus, qu'il lui envoie, pour répondre à sa demande, des vers où Callimaque, fils de Battos, lui a servi de modèle :

Ortale, mitto
Haec expressa tibi carmina Battiadae [1].

Le poème LXVI était certainement au nombre des ouvrages annoncés par ce préambule, à supposer même que, par le pluriel *carmina,* Catulle ait jamais voulu en désigner d'autres. Mais avant d'étudier la composition de ce morceau, nous devons nous demander quel rapport unit la copie au modèle [2].

On a, en effet, agité la question de savoir si le mot *expressa* s'appliquait à une traduction véritable, ou bien simplement à une adaptation. Mais il n'y a pas lieu de s'arrêter longuement à ce débat : *exprimere* a souvent en latin le sens de *traduire;* ainsi le prologue des *Adelphes* dit de Térence, pour montrer avec quelle fidélité il a rendu une scène de Diphile : *verbum de verbo*

[1] Catulle, LXV, 10.
[2] Nigra, ouvrage cité, page 105. *Appendice* II, *sulla traduzione latina di Catullo.*

expressum extulit[1]. Il y a, du reste, une preuve qui suffirait à défaut de toute autre : c'est que nous avons conservé quelques fragments de la pièce de Callimaque et que tous se trouvent reproduits dans celle de Catulle[2]. En comparant l'auteur grec et l'auteur latin, on voit que celui-ci ajoute quelquefois une épithète, ou qu'il développe en deux mots telle idée qui n'était exprimée que par un seul[3]; ailleurs, il traduit un verbe par un

(1) *Adelphes, prol.*, 11. De même encore Cicéron, *de fin.*, I, 2 : «*fabellas latinas, ad verbum de graecis expressas.....*»

(2)

I. Callim., fragm. 34 : *ἡ με Κόνων ἔβλεψεν ἐν ἠέρι, τὸν* [*Βερονίκης* .... *Βόστρυχον, ὅν τ' ἄρα κείνη πᾶσιν* [*ἔθηκε θεοῖσιν.*	Catulle, LXVI, 7 à 10 : Idem me ille Conon cœlesti in lumine [vidit E Bereniceo vertice caesariem Fulgentem clare, quam cunctis illa [deorum Levia protendens brachia pollicita est.
II. Fragm. 152 : *Ἡ μὲν ἀπ' Ἀσσυρίων ἡμεδαπὴ στρατιή.*	12. Vastatum finis iverat Assyrios.
III. Fragm. 35 : [? *Μεγαλόψυχος*] «Callimachus Berenicen magnanimam dixit.» (Hyg., *Poet. Astron.*, II, 24.)	25. At te ego certe Cognoram a parva virgine magnanimam.
IV. Fragm. 35^b : *Σήν τε καρὴν ὤμοσα σόν τε βίον.*	40. Adjuro teque tuumque caput.
V. Fragm. 35^c : *Χαλύβων ὡς ἀπόλοιτο γένος,* *γειόθεν ἀντέλλοντα κακὸν φυτὸν οἵ μιν* [*ἔφηναν.*	48-50. Ut Chalybon omne genus pereat, Et qui principio sub terra quaerere venas Institit ac ferri fingere duritiem.
VI. Fragm. anon. 88 : *ἐσχατίην ὑπὸ πέζαν ἐλειήταο λέοντος.*	65. Saevi contingens namque Leonis Lumina.
VII. Fragm. 35 *d* : *πρὶν ἀστέρι τῷ Βερενίκης*	80-83. Non prius... Quam jucunda mihi munera libet onyx.

On a encore signalé d'autres rapprochements (Voir Schneider, *Callimachea*, II, p. 160-161), mais ils sont plus douteux.

(3) *Ἐν ἠέρι* — *caelesti in lumine.* Il faudrait admettre, il est vrai, que les restitutions de Schneider sont certaines, et elles ne le sont pas. Elles ont été discutées par Wilamowitz-Möllendorff, *Hermes*, XIV, 2, p. 199; par Baehrens, II, 461, et en dernier lieu par Nigra, p. 105, dans la comparaison très serrée qu'il a établie entre l'original et la copie.

autre qui ne le rend pas exactement[1]; ici, il resserre l'expression[2]; là, il la développe[3]; il fera dire à la boucle de cheveux *moi*, lorsque Callimaque l'appelle «l'astre de Bérénice[4]». Mais ce sont là des licences qu'on a, de tout temps, passées à une traduction en vers et qu'il lui est impossible de s'interdire; il y a eu, dans notre siècle, des écrivains qui ont mis en vers latins et en vers français les Hymnes de Callimaque[5]; si l'on rapproche leurs essais de celui de Catulle, on pourra se convaincre qu'ils ont bien été obligés, comme lui, de s'écarter légèrement de leur modèle et que, souvent même, ils lui sont moins fidèles qu'il ne l'a été au sien.

Mais Catulle a-t-il traduit l'original sans en rien omettre? Ici les avis sont partagés. Le meilleur éditeur de Callimaque, Schneider[6], estimait naguère qu'il y avait dans le poème latin au moins une lacune[7]; il est vrai qu'il l'attribuait uniquement à la négligence des copistes. Catulle fait allusion à un exploit de Bérénice, qui lui avait valu le surnom de *magnanime;* suivant Hygin[8], Callimaque racontait cet exploit : Bérénice, fille de Philadelphe, voyant son père cerné par les ennemis, avait sauté sur un cheval; elle avait rallié les troupes égyptiennes et dégagé le roi; or il n'y a rien de tel dans Catulle. M. Couat, cependant, ne croit pas à une lacune[9]; il a montré avec beaucoup de raison que Bérénice, fille de Philadelphe, n'est pas la femme d'Évergète, l'héroïne de Catulle; par conséquent, à supposer que Callimaque eût vraiment célébré ce trait de courage, ce ne pouvait être dans la pièce qui nous occupe. Mais ceci même est douteux; le pas-

(1) *Έθηκε — pollicita est.*

(2) *Teque tuumque caput, σήν τε καρήν σόν τε βίον.*

(3) Voir ci-dessus, p. 201, note 2, le rapprochement n° V.

(4) *Ibid.*, n° VII.

(5) Petit-Radel, *Hymnes de Callimaque* traduits en vers latins de même mesure que l'original (1808); de Wailly, *Hymnes de Callimaque* traduits en vers français (1842).

(6) Schneider, *Callimachea* (1873), II, p. 149-152.

(7) Après le vers 28.

(8) Hygin, *Astron.*, II, 24.

(9) *Poés. alex.*, p. 113, note 4.

sage d'Hygin est fort suspect, et il ne l'est pas seulement pour M. Couat; depuis Haupt jusqu'à Baehrens[1], presque tous les éditeurs admettent qu'il provient de quelque commentaire sans valeur, dont les principaux éléments ont été puisés dans le texte même de Catulle, mal compris et dénaturé. M. Couat conclut de là, d'une façon générale, que le poète latin n'a rien supprimé; c'est peut-être se hâter un peu trop; M. Thomas, par exemple, conserve des doutes[2]. Il serait facile, en effet, de montrer qu'il y a, chez Catulle, plus d'un passage où l'on attend vainement du poète lui-même une explication qui serait strictement nécessaire pour l'intelligence de ses vers; mais ce serait perdre son temps que d'entreprendre une telle démonstration : il resterait toujours à prouver que Callimaque avait su éviter ces obscurités et ces incohérences, et les Hymnes sont là pour attester que, bien au contraire, elles lui étaient habituelles.

Si Catulle n'a fait que traduire la pièce de Callimaque, ce n'est pas sur lui, mais sur son modèle, que retombent les jugements auxquels elle peut donner lieu; or c'est le poète latin qui, seul, nous intéresse ici. Il n'est pas inutile cependant de chercher ce qui le séduisait dans l'original grec et quelles leçons il en pouvait tirer. M. Couat a rendu sur cette élégie un arrêt quelque peu sévère[3], dont M. Vahlen, récemment, demandait à appeler[4]. « Callimaque, disait M. Couat, a enfermé dans son poème deux sujets, l'un scientifique, l'autre dramatique, et il les a unis par un lien artificiel. » On peut avec M. Vahlen contester que la composition soit aussi défectueuse; car le sujet scientifique n'est, à proprement parler, que le prétexte; il ne tient pas de place dans le développement; au début, le poète célèbre en quelques vers les études chères à Conon et la découverte merveilleuse qui émeut la cour d'Alexandrie[5]; c'était là une exposition nécessaire

[1] Baehrens, édition de Catulle, commentaire, p. 458, note *. — Voir aussi Nigra, p. 8, note 1.

[2] Page 656 de son commentaire.

[3] *Poés. alex.*, p. 113 et suiv.

[4] *Sitzungber. der Berlin. Acad.*, 20 décembre 1888.

[5] Vers 1 à 10.

et on ne peut se plaindre qu'elle dépasse les justes limites. Plus loin, Callimaque détermine, avec autant d'exactitude que le permet la langue poétique, la position du nouvel astre sur la voûte céleste [1]; il le fait en quatre vers sans aucun déploiement de vaine science. On ne peut donc pas dire qu'il y ait deux sujets, qui alternent l'un avec l'autre; en réalité, il n'y en a qu'un, et il est éminemment propre à inspirer une élégie : c'est le vœu formé par une jeune femme, dont l'époux vient, après quelques jours d'une heureuse union, de partir pour une expédition où il peut trouver la mort. Il est bien vrai, du reste, que la pièce de Callimaque se ressent de l'influence d'un temps où l'astronomie est plus que jamais en faveur; mais l'alliance de cette science avec la mythologie est aussi ancienne que le peuple grec; pour en faire admettre la légitimité, Callimaque n'avait qu'à invoquer les œuvres d'Hésiode. A supposer même que, dans son élégie, il eût chanté plus longuement la découverte de Conon, le lecteur grec n'eût jamais songé à contester l'unité de la composition, pas plus que son imagination ne se refusait à accepter le rapport établi par le poète entre les cheveux de la reine et la constellation récemment observée.

On peut, par un argument tout semblable, justifier cette prosopopée hardie, qui consiste à faire parler une boucle de cheveux. Pour M. Couat, Callimaque a répandu dans ce morceau une fine ironie; c'est un sceptique, qui se moque le premier du sujet qu'il traite et qui sait que ses dispositions d'esprit seront celles de ses lecteurs [2]. Il n'en faudrait pas jurer; jusqu'en cet âge de civilisation avancée, l'imagination grecque avait conservé une étonnante facilité à enfanter des fables et un besoin non moins grand d'y croire. Nous voyons la boucle de cheveux s'attendrir et s'indigner; elle décrit, elle raconte, elle exprime des regrets et des vœux, elle parle de sa destinée et de «ses sœurs», les autres boucles dont elle est séparée [3]. Assurément, ces figures semblent

[1] Vers 65 à 68.
[2] Telle est aussi l'opinion de Nigra, p. 14.
[3] Vers 51.

bien un peu étranges à notre goût; mais la poésie antique a toujours eu le droit de tout animer; Catulle lui-même prête les discours les plus libres à certaine porte, qui se vante d'avoir «une langue et des oreilles[1]». Comment s'étonner que Callimaque fasse parler cette fameuse boucle de cheveux, qui a participé à l'existence d'une divinité terrestre et qui, maintenant, est entrée dans le monde surnaturel, où vivent d'une vie supérieure et mystérieuse les divinités célestes? Comme le remarque justement M. Vahlen, c'est là une fantaisie, mais une fantaisie autorisée par un grand nombre d'exemples, et elle ne suffit pas à prouver que le poète, entraîné par le désir de faire sa cour, passe par-dessus les invraisemblances les plus choquantes. On aurait tort surtout de s'imaginer que cette poésie ait pu être accueillie par les Romains avec froideur; bien loin de là, ce conte merveilleux, imaginé par Callimaque, a dû les charmer, comme il a charmé Catulle; s'il est peu probable que le poète grec se soit ri de son sujet, de lui-même et du public, il l'est encore moins qu'il ait trouvé beaucoup d'incrédules. Il en faut dire autant de la traduction latine; lorsque Catulle l'envoya à son ami Ortalus, il y avait près de deux siècles que la boucle de cheveux de Bérénice avait donné son nom à une constellation; la fable était acceptée depuis longtemps, elle avait déjà un air d'antiquité. D'ailleurs il n'y a point de degrés dans le surnaturel pour ceux qui l'admettent, et, au temps même de Lucrèce, combien aurait-on pu compter d'hommes dans le monde qui se refusassent à l'admettre? César aura à peine cessé de vivre, qu'on croira voir dans l'apparition d'une comète la preuve qu'il a été reçu parmi les dieux; on l'appellera «l'astre de César»; Virgile chantera ce nouveau météore, et il ira jusqu'à dire qu'il n'est plus nécessaire d'observer les astres précédemment connus; un seul suffit désormais à guider le laboureur dans ses travaux[2].

On ne peut nier cependant qu'il y eût dans cette élégie de

[1] LXVII, 44. Comparez Properce, I, 16 et Horace, *Sat.*, I, 8.
[2] *Bucol.*, V et IX, 47.

quoi troubler profondément les idées d'un Romain attaché aux mœurs de sa patrie. On a déjà vu avec quelle recherche voluptueuse Catulle dépeint dans les *Noces de Thétis et de Pélée* le bonheur de deux jeunes époux. Les mêmes images se présentent de nouveau sous sa plume lorsqu'il célèbre le mariage de Bérénice, et c'est dans des termes empruntés au langage de la galanterie qu'il parle de l'union la plus durable et la plus sainte [1]. La dignité du lien conjugal s'en trouvait déjà fort compromise aux yeux des Romains; mais que pouvaient-ils penser en voyant un roi et une reine, maîtres d'un grand pays, transformés en personnages de roman? Quoi de plus étranger à la conception qu'ils se faisaient d'un chef d'État, que ce portrait d'un souverain, qui «porte encore les douces marques des combats de la nuit», au moment où il va diriger une expédition guerrière? Le poète que Catulle imite a vécu, on le voit de reste, dans une monarchie d'Orient, où les idées morales se sont singulièrement altérées sous l'influence du despotisme : l'élégie érotique de Callimaque sert de dénouement à une sanglante tragédie de palais. Bérénice avait été fiancée par son père Magas à Ptolémée Évergète; Magas étant mort, sa mère voulut lui faire épouser un prince grec, nommé Démétrius, dont elle était elle-même la maîtresse; Bérénice coupa court à ce projet en faisant égorger le nouveau prétendant [2]; c'est ainsi qu'elle devint, comme l'avait souhaité son père, la femme d'Évergète et la reine de l'Égypte. Callimaque ne cherche même pas à dissimuler le crime; bien loin de là, la traduction latine l'appelle *bonum facinus, quo non fortius ausit alis* [3]. C'est que, dans les familles souveraines de l'Orient, un assassinat de ce genre n'a jamais été un crime; c'est une exécution sommaire, commandée par les nécessités de la politique. Néanmoins cet éloge donné par le poète à son héroïne nous la gâte beaucoup; nous avons de la peine ensuite à la croire aussi sensible qu'il le voudrait, lorsqu'il nous la montre tout en

[1] Vers 13 à 18, et 80, 81. Voir Couat, *Poés. alex.*, p. 119.
[2] Justin, XXVI, 3.
[3] Catulle, LXVI, vers 27.

larmes au moment du départ de son époux [1] : le charme de l'amante innocente et timide s'est évanoui, et nous mesurons d'un coup d'œil la part de convention qui entre dans cette poésie galante. Avant d'être l'époux de Bérénice, Évergète était son cousin, peut-être même son frère [2]; nous sentons trop que la raison d'État et la tradition dynastique ont eu plus de part que la passion dans ce mariage. Enfin l'élégie de la *Boucle de cheveux* évoque devant nous l'image de cette Égypte corrompue, perfide, étrange et cruelle, que Cléopâtre personnifiera bientôt aux yeux des Romains et que leurs poètes poursuivront, après Actium, des plus ardentes invectives.

Mais les contemporains de Catulle n'en étaient pas là : ils s'abandonnaient tout entiers à la séduction irrésistible qu'exerçaient sur eux les brillantes fantaisies de la poésie alexandrine; comme César devant Cléopâtre, ils se sentaient désarmés devant tant d'attraits. Oublions un instant la condition des personnages pour lesquels fut écrite l'élégie de Callimaque; après avoir demandé à l'histoire de nous éclairer sur leur biographie, supposons qu'elle ne nous a rien appris de leurs mœurs, de leur caractère, de leurs passions basses ou terribles, ni même du temps où ils vivaient. Il reste encore, jusque dans cette poésie si pleine d'artifices, une part de beauté simplement humaine, et elle n'a pu manquer de captiver Catulle. Les vers les plus élégants et les plus gracieux dans sa traduction sont ceux où il esquisse en passant, d'une main légère, quelque scène d'amour, soit qu'il décrive avec malice les pleurs mensongers que la jeune femme verse au seuil de la chambre nuptiale [3], soit qu'il s'attendrisse sur sa douleur, lorsqu'une nécessité cruelle la sépare de son époux [4], soit enfin qu'il vante la félicité sans mélange d'un couple fidèle à la foi jurée [5]. Il n'y a plus ici de Bérénice ni de Ptolémée,

(1) Catulle, LXVI, vers 21 à 33.

(2) Vers 22. Le sens donné par Catulle au mot *frater* est encore très controversé.

(3) Vers 15-17.

(4) Vers 20-32.

(5) Vers 79-89.

plus de roi ni de reine, mais des tableaux d'une vérité toute générale; quelque sensible qu'ait été Catulle au savant décor au milieu duquel Callimaque les a placés, il était fait pour les apprécier, et voilà pourquoi il les a rendus avec tant de bonheur.

II

L'élégie sur la *Boucle de cheveux de Bérénice* correspond bien à la définition qu'Horace a donnée du genre, d'après les écrivains d'Alexandrie [1]; c'est un poème plaintif : l'auteur y peint la douleur d'une jeune épouse, menacée de devenir veuve au lendemain de son mariage; à ce sujet principal s'ajoutent les regrets de la boucle de cheveux, qui gémit d'être séparée de sa maîtresse et souhaite de lui être rendue [2]. Cependant ce n'est pas l'accent de la tristesse qui domine dans ce morceau; Bérénice a vu revenir son époux vainqueur, et si la boucle de cheveux n'a pas repris sa place primitive, c'est bien pour elle une compensation, quoi qu'elle en dise [3], de briller parmi les astres du firmament; le poète fait sonner si haut l'honneur qu'elle a reçu, qu'on oublie ses regrets pour ne plus voir que sa dignité nouvelle. La pièce LXVIII se rapproche davantage du type de l'élégie à la fois érotique et plaintive. Un ami du poète, nommé Manlius, étant devenu veuf, lui a écrit pour lui demander des vers propres à soulager sa peine. Catulle répond qu'il n'est pas dans un état d'esprit à pouvoir consoler les autres; il est trop malheureux lui-même; il a perdu un frère qu'il chérissait; son âme est en deuil; cependant il dira combien est douce et étroite l'amitié qui l'unit à Manlius, il le remerciera de ses bienfaits. Ainsi il est amené à mêler aux plaintes, que lui arrache la mort de son frère, l'éloge de son ami; le souvenir de Manlius, à son tour, lui rappelle celui d'une femme qu'ils ont connue tous deux, et avec laquelle Catulle a noué une intrigue passagère; elle lui est infidèle, il le

(1) *Ars poet.*, 75.
(2) Vers 39-52, 63, 75-79, 89-94.
(3) Vers 75.

sait et s'y résigne, non sans regretter les doux moments qui ont marqué le début de leur liaison. Un profond chagrin, causé par un deuil de famille, une tendre amitié pour un homme qui en est digne, un amour exempt de troubles et d'illusions, qui, pour n'avoir été qu'un caprice, n'en a pas eu moins de charme, tels sont les sentiments qui animent, savamment gradués et nuancés, l'élégie dédiée à Manlius.

Si l'on excepte la pièce LXVI, manifestement traduite de Callimaque, il n'y en a pas, dans tout le recueil de Catulle, où se montrent sous une forme plus apparente les procédés de l'école alexandrine. On a déjà pu voir, dans les *Noces de Thétis et de Pélée,* un sujet épisodique enchâssé au milieu d'un autre sujet. Cette combinaison est simple à côté de celle que Catulle a adoptée ici. Nous n'avons pas à examiner si les quarante premiers vers font partie du même poème que les suivants; cette question si controversée a son importance; mais, outre qu'il serait hasardeux de la trancher[1], il n'est pas nécessaire de nous y arrêter pour pénétrer la méthode de composition de Catulle; le reste de la pièce[2] suffit amplement à nous instruire. Les critiques représentent quelquefois par des figures géométriques, avec des lettres et des chiffres, le plan de certains ouvrages des littératures anciennes; ici ce travail n'est pas un jeu puéril; on ne peut s'en dispenser, si l'on veut se retrouver au milieu des circuits du développement, d'autant plus qu'il a dû être impossible à Catulle lui-même de le concevoir sans ce secours. Trois sentiments remplissent son cœur : une amitié, un amour, un chagrin; il les énumère dans cet ordre même, puis, arrivé au dernier, il remonte dans l'ordre inverse jusqu'au premier, de telle sorte que les regrets qu'il donne à la mémoire de son frère sont enveloppés entre deux strophes, où il raconte son amour; et celles-ci, à leur tour, le

[1] Récemment encore, la théorie des chorizontes a été défendue par M. Franz Hermes, *Beiträge* (1888) et *Neue Beiträge* (1889) *zur Kritik und Erklärung des Catull*, progr. Frankfurt; elle a été combattue par M. W. Hörschelmann, *De Catulli carmine LXVIII commentatio.* Dorpat, 1889.

[2] LXVIII *b* (Benoist-Thomas).

14
IMPRIMERIE NATIONALE.

sont entre deux autres, qui contiennent l'éloge de Manlius. Mais ce n'est pas tout; il y a encore les fables qui remplissent les intervalles entre les diverses parties de la composition; une comparaison, une association d'idées, si léger qu'en soit le lien, suffisent à Catulle pour introduire ces souvenirs mythologiques. Il songeait à l'entrée furtive que sa maîtresse fit, une nuit, dans sa demeure; ainsi Laodamie, embrasée d'amour, entra pour la première fois dans celle de Protésilas; son bonheur fut de courte durée, car son mari dut bientôt la quitter pour prendre part à la guerre de Troie. Mais c'est à Troie que le frère de Catulle a succombé; nous voilà ramenés au poète et à sa douleur. Nous les quittons quelques vers plus loin pour revenir à Laodamie, en passant de nouveau par Troie; cette ville fatale a plongé Laodamie dans un abîme de maux; non moins profond était l'abîme de Phénée, creusé par Hercule pour dessécher les marais d'Arcadie. Cependant toutes ces images fuient loin de nos yeux et, en avançant davantage, nous voyons reparaître la maîtresse et l'ami de Catulle, dont il nous avait entretenus au début. On dirait en somme un édifice d'une architecture compliquée, dont les colonnes, symétriquement variées, laisseraient apercevoir, dans les intervalles qui les séparent, des peintures ou des tapisseries merveilleuses, reproduisant chacune quelque épisode de légendes étrangères les unes aux autres[1].

En général, les critiques jugent sévèrement cette composition

[1] Voici comment on pourrait diviser l'élégie LXVIII *b*. Riese donne un tableau un peu différent. Il ne faut pas oublier qu'il y a des lacunes dans le texte (vers 7 et 102), sans quoi la concordance numérique des divers groupes serait plus frappante encore :

Vers 1 à 10.	Éloge de Manlius	10 vers	A
Vers 11 à 32.	Amour de Catulle	22 vers	
Vers 33 à 46.	Laodamie	14 vers	B
Vers 47 à 50.	Troie	4 vers	
Vers 51 à 60.	Le frère de Catulle	10 vers	
Vers 61 à 64.	Troie	4 vers	
Vers 65 à 90.	Laodamie	26 vers	
Vers 91 à 110.	Amour de Catulle	20 vers	A
Vers 111 à 122.	Éloge de Manlius	12 vers	

si peu conforme à nos habitudes et à nos goûts. En tout cas, qu'elle soit chez Catulle l'effet de la négligence, c'est ce qu'on ne saurait admettre un instant; il y a dans ce désordre une affectation de régularité qui ne laisse aucun doute sur ses intentions; comme dans les *Noces de Thétis et de Pélée*, et pour les mêmes raisons, il s'est imposé la tâche d'éviter la ligne droite. C'est encore dans les Hymnes de Callimaque qu'il nous faudrait ici chercher des points de comparaison[1]; mais nulle part nous n'y saisirions un dessin aussi laborieux; l'élève, comme il arrive souvent, a exagéré les principes du maître. Pourtant il faut reconnaître, à la louange de Catulle, que, s'il a manqué de mesure, il n'a pas manqué de logique. A l'origine, l'élégie se distinguait de la poésie mélique par sa forme plus serrée, par son allure plus calme et plus modeste; c'était une sorte de discours, destiné à suggérer au lecteur une série de vérités morales; un tel poème ne pouvait, dans sa marche, dépasser un certain degré de liberté. Les Alexandrins l'assimilèrent résolument à l'ode; ils lui permirent d'en imiter les audaces; ils y traitèrent toute espèce de sujets et y semèrent les mythes à pleines mains. Dès lors, il n'est pas étonnant que Catulle, poussant à ses dernières conséquences le système de l'école, ait adopté dans une élégie, où il nous fait la confidence de ses plaisirs et de ses peines, un plan analogue à celui que suit Pindare dans un chant de triomphe. Car le rapport est remarquable : ne trouvons-nous pas ici, comme chez Pindare[2], une fable principale placée au centre du poème, entre deux éloges d'un même personnage, qui se font écho aux deux extrémités? Ce sont là les éléments essentiels du morceau[3]; au milieu, le nom de Laodamie; au début et à la fin, celui de Manlius. Mais chacun des trois membres du développement comprend d'autres groupes secondaires qui s'y rattachent d'une façon plus ou moins étroite : en faisant l'éloge de Manlius, Catulle songe à la femme gracieuse et légère, dont il a reçu les premiers

(1) Couat, *Poés. alex.*, p. 238 à 254.
(2) Croiset (Alfr.). *Hist. de la litt. gr.*, t. II, p. 417 à 422.
(3) LXVIII *b*.

gages de tendresse dans la maison de cet ami si cher; de même, la fable de Laodamie réveille dans sa pensée le souvenir de Troie, et celui-ci, la récente douleur causée par la mort de son frère. Il serait superflu de montrer que ces groupes d'idées ne sont pas dominés par cette haute inspiration morale, qui fait, chez Pindare, à travers tous les détours du lyrisme, l'unité d'une même ode; on voit bien que Catulle songe surtout à surprendre le lecteur en feignant de l'égarer, pour lui remettre en main le fil conducteur dans le moment le plus critique. On ne peut même pas soutenir sans paradoxe qu'il se soit proposé de marcher sur les traces de Pindare; ce que nous voulons dire, c'est que, nourri des vieux lyriques grecs, il a transporté dans l'élégie, comme l'école alexandrine lui en donnait l'exemple, leurs procédés ordinaires de composition, sans tenir compte de la différence des genres, des sujets, des personnages et des situations [1]; et ainsi nous retrouvons une fois de plus dans son œuvre ce curieux mélange de l'art ancien et de l'art récent, qui donne à tout ce qu'il a écrit un caractère si particulier.

Ces considérations nous font comprendre son dessein; nous voyons comment il y a été conduit. Il resterait à savoir si ce dessein est en soi-même très heureux; Callimaque n'aurait-il pas désavoué son disciple? Ce qu'il a fait dans ses Hymnes, et encore d'une main plus discrète, n'y avait-il pas une sorte de profanation à le tenter dans une poésie aussi galante? Car enfin, si Catulle pleure son frère, les amours dont il nous entretient ne sont pas du genre le plus relevé; Manlius y joue un rôle qui est, pour le moins, peu digne d'un homme grave; ajoutons que le poète se résigne à l'inconstance de sa maîtresse avec une philosophie qui sent encore plus le libertin endurci que l'épicurien : « Elle ne se borne pas, dit-il, aux hommages du seul Catulle; mais il nous faut supporter ces rares infidélités d'une maîtresse, assez

[1] Westphal et, après lui, Rittig (*Catulliana*, II) ont soutenu que LXVIII *b* reproduisait les procédés de composition familiers à l'ancienne poésie lyrique. Je souscrirai volontiers à cette opinion, pourvu qu'on y apporte les restrictions que je viens d'indiquer, pourvu surtout que l'on ne croie pas à une imitation directe.

réservée d'ailleurs dans ses trahisons; n'imitons pas les sots et leur importune jalousie [1]. » Junon, poursuit-il, n'a-t-elle pas eu à se plaindre de son époux, plus que lui de sa maîtresse? Puis celle qu'il aime est mariée; il doit lui être assez reconnaissant de ce qu'elle lui a déjà accordé; en vérité, on n'est pas plus accommodant. Ne faisons pas intervenir la morale hors de propos; encore pourrait-on trouver que ce badinage contraste d'une façon singulière avec les élans lyriques du poème. Quoi! tant de détours, tant d'apprêt et de science pour arriver à une aventure aussi vulgaire! Chez Pindare, les apparentes irrégularités de la composition ajoutent à l'impression que produisent sur notre âme la solennité du ton et la grandeur du sujet; mais quand la poésie devient un jeu, qu'a-t-elle besoin de tant de mystère? Faut-il que l'auteur se couronne de laurier et monte sur le trépied pour nous apprendre qu'une femme qu'il a détournée de ses devoirs le trompe lui-même, et qu'il n'en est pas autrement chagrin? Les Hermésianax, les Phanoclès, les Alexandre d'Étolie, tous ces Alexandrins, dont Catulle suit ici la tradition, n'auraient pas été embarrassés de répondre; tout dépend de la place que l'on accorde à l'amour dans la vie et dans la littérature. Lorsque, après Euripide, il devint l'objet principal, presque l'unique objet de la poésie, on se demanda pourquoi, s'il était « le maître des hommes et des dieux », on ne lui rendrait pas les honneurs qu'on réservait jadis pour les puissants de la terre et de l'Olympe. Dès lors l'élégie, qui est par excellence le domaine de la poésie amoureuse, n'a plus de raison pour s'abstenir des tours ambitieux de l'ode. La moindre aventure galante devient un coup du ciel; il y a toute une mythologie spéciale, où l'on trouve, pour chaque phase de la passion, des comparaisons, des enseignements, des motifs d'espérance ou de crainte, comme Pindare en trouvait jadis, pour les mettre au service de la morale, dans les grandes actions des dieux et des héros. L'élégie érotique, elle aussi, recueille des exemples dans la fable et elle les présente

(1) LXVIII *b*, 95.

comme l'ode, en les enveloppant d'un demi-jour mystérieux, qui en augmente l'autorité; elle est le sanctuaire de l'amour; on n'y pénètre que par des chemins qui se croisent à plusieurs reprises; il faut une certaine initiation pour s'y reconnaître; mais aussi l'on en sort émerveillé de tout ce que ces détours mêmes ajoutent au prix du plaisir.

Laodamie, dont la légende forme comme le centre de l'élégie de Catulle, comptait dans la mythologie des Alexandrins parmi les victimes célèbres de la passion [1]. Homère raconte que Protésilas, roi de Phylacé, en Phthiotide, partit pour la guerre de Troie peu de temps après son mariage, laissant inachevée la demeure où il voulait recevoir sa nouvelle épouse Laodamie; à peine la flotte grecque touchait-elle le rivage troyen, qu'il s'élança à terre, le premier de toute l'armée, et le premier aussi il y reçut la mort, à l'instant même, d'une main ennemie; depuis ce temps Laodamie le pleurait, « meurtrissant son beau visage [2] ». Euripide, dans sa tragédie de *Protésilas* [3], recueillit, en les développant, les nouveaux détails que l'imagination populaire avait ajoutés à la légende primitive; il supposait que le héros avait obtenu du dieu des enfers la faveur de revenir passer un jour sur la terre auprès de sa femme; lorsque arriva l'heure de la séparation, Laodamie ne put se résigner à ce second veuvage et elle se donna la mort pour accompagner son époux parmi les ombres. Ainsi son amour prenait déjà un caractère plus exalté; cependant Euripide conservait au personnage sa gravité et sa noblesse; il donnait dans Laodamie un pendant à Alceste; il présentait sa mort volontaire comme un acte d'héroïque tendresse, non comme une folie; le chœur disait en parlant d'elle : « Quiconque enveloppe toutes les femmes sans exception dans un même opprobre n'est pas un homme d'esprit, mais un sot. Si, dans le nombre, il en est de mauvaises, il en est, comme celle-ci, qui sont pleines

[1] Baehrens sur LXVIII *b*, 33-34.

[2] *Il.*, II, 700.

[3] Fragments dans *Eurip. fragm.*, éd. Wagner (Didot), *Protésilas*. Cf. Scol. Aristid., III. p. 671 (Dindorf).

de cœur [1]. » Euripide, qu'on accuse d'avoir dit beaucoup de mal des femmes, trouvait, en retraçant l'histoire de Laodamie, l'occasion de montrer qu'il ne mettait dans ses critiques ni âpreté ni injustice; il arrêtait sa vue sur elle avec complaisance et la proposait comme un exemple. Bien différente est la Laodamie de Catulle; ce n'est plus la sœur d'Alceste, mais la sœur de Médée et d'Ariane; elle n'est malheureuse comme épouse que parce qu'elle aussi, elle a été une fille coupable : elle brûlait pour Protésilas d'une passion si ardente, qu'elle n'a pas pu attendre pour s'unir à lui que les rites sacrés du mariage fussent accomplis; elle a été d'elle-même le trouver furtivement dans sa demeure pendant la nuit. Les divinités, en présence desquelles deux époux échangent solennellement leur foi, n'ont pas reçu les sacrifices d'usage; aussi elles poursuivent de leur colère ce couple impie : Protésilas tombera avant tous les Grecs sur le rivage de Troie; quant à Laodamie, sa passion est une sorte de délire, qui l'entraîne dans un abîme de maux. Catulle ne s'explique pas davantage; comme le fait souvent Callimaque, il s'en remet pour le reste à la mémoire du lecteur érudit; mais nous connaissons par Ovide et par Hygin [2] les fantaisies bizarres que les Alexandrins avaient ajoutées à la tradition : Laodamie, toujours en proie à sa passion dévorante, avait fait faire une image en cire de Protésilas; dans sa folie, elle la traitait comme un être animé, elle la tenait embrassée et la couvrait de ses baisers; son père ayant fait jeter au feu ce vain simulacre, elle se précipita elle-même au milieu des flammes et y périt. Il est clair que la passion arrivée à ce degré ne peut être qu'une maladie envoyée par le céleste courroux; Catulle a bien fait de laisser dans l'ombre

[1] Fragm. XI. Les arts plastiques, dans l'antiquité, s'étaient aussi emparés de cette légende; les monuments qui subsistent complètent d'une façon si heureuse le témoignage des textes, qu'on ne saurait les négliger; ils reproduisent en général la version adoptée par Euripide. Voir K. Otf. Müller, *Handbuch der Archæologie der Kunst* (éd. Welcker, 1878), § 413, 1. Entre tous se distingue, par la beauté de l'exécution, un sarcophage conservé à Naples. *Monumenti dell' Instituto archeologico di Roma*, III, tav. 40 et *Annali*, XIV, p. 32.

[2] Ovid., *Epist.*, XIII, 149; *Remed.*, 723; Hygin., fab. CIV.

la fin de l'aventure; il n'est point de fleurs poétiques qui puissent rendre séduisantes de telles amours; nous verrions les souffrances de Laodamie avec trop de compassion pour songer à admirer sa beauté et à envier Protésilas.

On s'est demandé si Catulle n'avait pas fait des emprunts à la tragédie d'Euripide [1]; il est difficile qu'il n'ait pas lu cet ouvrage d'un grand poète, pour lequel il manifeste ailleurs un goût marqué; il n'y a, d'autre part, dans les fragments du *Protésilas*, aucun passage qui nous permette de croire à une imitation directe. Mais ce qui nous porte surtout à chercher ailleurs son modèle, c'est le caractère qu'il a donné au personnage de Laodamie et ce parfum d'alexandrinisme qui se dégage, pour ainsi dire, de chacun de ses vers. Autant qu'on en peut juger en rassemblant les débris du *Protésilas*, et en concluant par analogie d'après d'autres pièces du même auteur, ce qui intéressait surtout Euripide c'était la catastrophe; mais elle apparaissait chez lui dégagée de toutes les fables ridicules qui s'y sont mêlées plus tard. On voyait Protésilas revenir parmi les vivants, puis quitter de nouveau sa femme pour redescendre aux bords du Styx; Laodamie, égarée par le désespoir, se donnait la mort pour l'y suivre. C'est justement ce que Catulle passe sous silence; il n'a d'attention que pour la première scène du roman, celle de la faute; il ne faut pas lui demander de peindre la veuve inconsolable, privée de celui qui fut le soutien et l'honneur de sa vie; il n'a d'yeux que pour l'amante coupable. Laodamie est venue avant l'heure se jeter dans les bras de son époux; rien ne peut être comparé aux transports amoureux, auxquels elle s'abandonna depuis [2]; Catulle n'a pas besoin d'en savoir davantage; le sujet ainsi limité lui suffit. On peut donc conclure avec certitude, comme M. Baehrens [3], qu'il a imité quelque ouvrage alexandrin aujourd'hui perdu; l'antiquité possédait un poème en vers épiques, intitulé

[1] Kiessling, *Analecta Catulliana. Ind lect. Gryphisw. aestiv.*, 1877.

[2] LXVIII *b*, 89 : «*Sed tu horum magnos vicisti sola furores.*»

[3] *Die Laodamia Sage und Catullus 68 Gedicht. Neue Jahrbücher für Philologie* (1877), p. 409 et 415. Cf. son commentaire sur Catulle, LXVIII *b*, 33, 34.

Protésilas, dû à la plume d'un certain Héliodore[1]; mais rien ne prouve que cet écrivain ait vécu avant Catulle. Remarquons du reste que le poète latin, dans la plus grande partie de cette élégie, parle de lui-même, de son frère et de son ami Manlius; la fable de Laodamie ne remplit que le quart de la pièce; tout ce que l'on peut dire c'est que, dans ce morceau, il a peut-être, en passant, mis à profit les souvenirs que lui avaient laissés les élégiaques alexandrins. A-t-il puisé surtout dans les *Aetia,* dans ce fameux recueil des *Causes,* qui avait fait en grande partie la réputation de Callimaque? M. Baehrens pense que ce n'est pas improbable; nous n'en avons aucune preuve positive; mais, en tout cas, c'est bien aux maîtres de la poésie amoureuse qu'il a dérobé le secret de fixer dans le cadre étroit et précis du distique ces images délicates, qui rendent avec tant de vie les différents aspects de la beauté féminine; il sait à merveille combien elle est rehaussée par la grâce des attitudes, par l'élégance de la parure, et que rien n'est négligeable de ce qui fait sa puissance. Et pourtant il ne se perd pas dans des énumérations fastidieuses d'attraits imaginaires; parmi les détails accessoires qui ont frappé sa vue en même temps, il en choisit un ou deux, qui résument dans sa pensée le souvenir d'un moment, ou d'une sensation, et il le rend avec la sûreté de touche d'un véritable artiste; sa récompense, c'est que l'impression qu'il a saisie sur le vif se communique à nous aussi fraîche et aussi intense qu'il l'a éprouvée lui-même. Il vient de parler de la maison de Manlius, où sa maîtresse et lui ont abrité leurs amours illégitimes : « Ma blanche déesse s'y est rendue d'un pas léger; le seuil a vu son pied brillant fouler la pierre usée et s'arrêter, suspendant le bruit de sa chaussure. »

Quo mea se molli candida diva pede
Intulit et trito fulgentem in limine plantam
Innixa arguta constituit solea[2].

Le vers élégiaque a le souffle un peu court; avouons qu'en

[1] Steph. Byz., s. v. Φυλάκη.
[2] LXVIII *b*, 30-32.

l'appliquant à ces sortes de descriptions, les Alexandrins avaient été bien heureusement inspirés; car l'effort que le poète s'est imposé pour se conformer à la loi du mètre n'a pas peu contribué à la netteté et à la vigueur du trait. Des images aussi fugitives ne pouvaient que gagner à être ainsi saisies au vol et présentées sous une forme brève et rapide; les distiques de Catulle offrent dans leur succession la même variété que les sensations qu'ils traduisent; de là un parfait accord entre le sujet et l'expression. A vrai dire, cette poésie est un tissu d'images, rattachées entre elles par un lien à peine perceptible; en poussant jusqu'au bout l'analyse, on découvrirait dans l'élégie de Catulle une suite de petites scènes, dont chacune remplit un groupe de distiques, et quelquefois, dans ce groupe même, chaque distique peint un personnage, un geste, une attitude. Mais quelle supériorité dans l'art de représenter et de poétiser la nature! Catulle revient au souvenir du premier rendez-vous que lui accorda sa maîtresse : «Elle ne le cédait en rien à Laodamie, ou peu s'en faut, la lumière de ma vie, lorsqu'elle vint s'abandonner à mes bras. Autour d'elle voltigeait l'Amour, étincelant sous sa tunique couleur de safran.» Mais, ici encore, il faut citer le texte pour ne rien perdre de l'effet de ces vers charmants:

Aut nihil aut paulo cui tum concedere digna
Lux mea se nostrum contulit in gremium,
Quam circum cursans hinc illinc saepe Cupido
Fulgebat crocina candidus in tunica [1].

Et dans cette comparaison, où sont dépeints deux pigeons amoureux, quelle habileté à tirer parti de toutes les ressources du style, pour rendre présente aux yeux une scène souvent observée et toujours gracieuse! «La colombe est moins éprise de son compagnon aux plumes de neige, et pourtant son bec avide lui prodigue des caresses que n'égalent pas, dit-on, celles de la femme la plus ardente.»

(1) LXVIII *b*, 91-94.

Nec tantum niveo gavisa est ulla columbo
Compar, quae multo dicitur improbius
Oscula mordenti semper decerpere rostro,
Quam quae praecipue multivola est mulier[1].

André Chénier se souviendra de ce passage[2]. Ce serait un travail de longue haleine de relever toutes les beautés que la lecture de Catulle a suggérées aux poètes les plus sincères des temps modernes et qu'il devait lui-même aux écrivains raffinés d'Alexandrie; tant il est vrai que les formes de l'art sont infinies et que tout redevient jeune et sain en passant par une âme inspirée.

Nous avons réservé pour la fin la pièce LXVII, parce que c'est, entre les élégies de Catulle, celle qui s'éloigne le plus sensiblement de la poésie élégiaque. Comme on l'a justement remarqué, c'est aussi bien une épigramme qu'une élégie[3]; elle nous fournit donc une transition commode pour passer de l'un à l'autre genre. Mais, à vrai dire, elle est plus complexe encore : si l'on ne considère que le nombre des distiques dont elle se compose, c'est une élégie; pour le fond, elle ressemble fort à une épigramme; comme une scène de comédie, elle a la forme d'un dialogue, enfin elle n'est pas sans analogie avec la poésie lyrique, car si elle n'a pas été faite pour recevoir un accompagnement musical, elle imite du moins certaines chansons, qui étaient depuis fort longtemps en usage. Catulle veut flétrir publiquement les désordres d'une jeune femme de Brescia, par qui l'on soupçonne, non sans apparence de raison, qu'il avait été rebuté; il imagine qu'il s'est rendu devant la demeure de la dame et qu'il interpelle la porte d'entrée. Ce thème était familier à la poésie populaire; il y avait chez les Grecs un nom spécial pour désigner les chansons galantes que les jeunes gens faisaient entendre à la porte de leur bien-aimée[4]; Aristophane nous en donne un spécimen où

(1) LXVIII *b*, 85.
(2) Rapprochement signalé par Thomas. Voir André Chénier, *Les Colombes*, éd. Becq de Fouquières, IX, p. 107.
(3) Baehrens ad h. l.
(4) *Παρακλαυσίθυρον*.

il mêle aux ardents appels d'un cœur passionné toute la liberté de langage qu'autorisait la comédie ancienne[1]. Quelquefois, lorsqu'un orage était survenu entre deux amants, la sérénade pouvait se changer en invectives; nos petites villes connaissent encore, comme au temps de Catulle, ces concerts discordants, qui éclatent parfois, en guise de vengeance, devant le logis de la femme infidèle. Le poète suppose qu'il interroge la porte sur les désordres qu'elle a jusqu'ici cachés à tous les yeux; la porte ne se fait pas prier longtemps; elle raconte tout ce qu'elle sait, elle énumère un par un tous les amants de la jeune femme : jamais l'iambe n'a pu être plus audacieux et plus mordant que ces distiques[2]. Il serait hasardeux de rechercher quel est le modèle dont Catulle s'est ici inspiré; car les satires en vers élégiaques n'ont pas dû être communes dans la poésie grecque. Ovide dit au début de l'*Ibis*, en parlant de la haine qui l'anime contre son ennemi : « Je préluderai au combat par ce genre de vers, *quoique le mètre de l'élégie ne soit guère propre aux attaques guerrières*... Mais si tu continues, l'iambe audacieux m'armera de traits trempés dans le sang de Lycambès[3]. » Ovide n'aurait pas éprouvé le besoin de s'excuser, si, avant lui, de nombreux poètes avaient exhalé dans l'élégie leurs rancunes personnelles; encore la satire qu'il se permet, comme il dit, pour préluder au combat, est-elle, à l'exemple de l'*Ibis* de Callimaque, enveloppée de mystère et remplie d'allusions obscures; son ennemi n'y est même pas nommé : il n'y a rien là de commun avec le poème de Catulle. Cependant il ne faut pas oublier que, par le sujet, ce morceau se rattache à la poésie galante, dont le distique élégiaque est le mètre favori; Catulle ne s'attaque pas, comme Ovide, à un homme, mais à une femme, et à une femme que probablement il a aimée. Or l'élégie est une plainte, et il est possible

(1) *Ecclesiaz.*, 950-975.

(2) Weidenbach, *Catull. Callim. imit.*, p. 40-41.

(3) Ovide, *Ibis*, 44 : « *Prima quidem coepto committam praelia versu, Non soleant quamvis hoc pede bella geri... Post modo si perges, in te mihi liber iambus Tincta Lycambeo sanguine tela dabit.* » Cf. vers 645. M. Thomas (préambule de Catulle, LXIX) pense qu'Ovide veut parler de l'épigramme. C'est peu vraisemblable.

que, chez les maîtres du genre, la raillerie fût souvent près des larmes; il paraît que Mimnerme, notamment, ne se bornait pas à chanter « les longues souffrances que lui avait causées sa passion pour Nanno »; il savait aussi faire vibrer dans ses distiques l'accent de la colère, lorsque sa pensée s'arrêtait sur ses rivaux [1]. De même, si l'on suppose que Catulle aimait encore la jeune femme de Brescia, au moment où il la couvrait de honte, on comprend pourquoi il a donné à ce poème la forme d'une élégie : l'injure y déguise mal les regrets de l'amant éconduit. Somme toute, c'est encore l'art de l'école alexandrine, ou des écrivains qu'elle reconnaissait pour ses devanciers, qui se reflète dans cette petite pièce d'un tour si imprévu.

(1) Hermésianax, *Fragm.* (Bach), vers 35 à 40.

CHAPITRE VI.

LES ÉPIGRAMMES.

I

Jusqu'au temps d'Alexandre, l'épigramme ne fut jamais autre chose qu'une inscription, destinée à être gravée sur un tombeau, ou à accompagner une offrande déposée dans un temple; toutes celles que l'on attribue aux poètes grecs de l'âge classique, et qui ne rentrent ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux catégories, sont très justement suspectes à la critique [1]. Les Alexandrins continuèrent avec succès à écrire des épigrammes funéraires et des épigrammes votives; nous en avons de Callimaque, de Théocrite, d'Asclépiade, de Posidippe, qui sont très dignes de figurer dans ce que la poésie grecque a produit de plus aimable et de plus touchant. Mais ils ne se bornent pas à célébrer les morts illustres et les victoires des athlètes, ils accueillent aussi dans leurs vers les noms les plus obscurs; il suffit à leur ambition de faire parler en termes justes et délicats les sentiments que la nature a mis au fond de tous les cœurs. Le prix de leur distiques consiste alors surtout dans la simplicité élégante, avec laquelle ils savent rendre une émotion vraie; tel est le mérite de cette épitaphe que Catulle a composée pour la tombe de son frère, mort en Troade : « Après avoir parcouru bien des nations et bien des mers, je suis venu, ô mon frère, près de ta dépouille infortunée, t'offrir le dernier présent de mort et adresser de vains adieux à ta cendre muette, puisque la fortune m'a sé-

[1] Bergk, *Gesch. d. Gr. Litt.*, t. II, p. 173 à 177.

paré de toi, hélas! pauvre frère, si injustement ravi à mon affection. Voici donc que, fidèle à l'antique usage de nos pères, je dépose sur ta tombe ces tristes offrandes, mouillées des larmes fraternelles. Reçois-les, ô mon frère! Salut et adieu pour jamais[1]! » Il n'y a pas là seulement l'accent d'une douleur sincère[2]; c'est aussi le langage d'un homme, qui n'espère guère revoir un jour ceux qui l'ont précédé dans la tombe; Catulle, comme beaucoup de poètes de l'Anthologie, est muet sur la vie future; malgré l'invocation qu'il adresse à son frère, son adieu a bien l'air d'un adieu éternel[3]. Tout au moins, il doute qu'ils puissent jamais être de nouveau réunis; on sent bien qu'il est pénétré du néant de ces hommages, rendus aux morts par les vivants. Il dira de même que Quintilie doit se réjouir, dans la tombe, de voir Calvus, son époux, demeurer fidèle à sa mémoire, « si les muets habitants des sépulcres peuvent trouver quelque consolation dans la douleur qu'ils nous causent, s'ils sont sensibles aux regrets que nous laissent nos anciennes amours et aux pleurs que nous donnons à des amitiés depuis longtemps perdues[4] ». Sur les six vers de l'épigramme, il y en a quatre qui expriment un doute; cette poésie a été à l'école des philosophes : il ne lui reste plus qu'un vague désir de s'être trompée et de voir, en dépit de tout, se réaliser ce qui lui paraît impossible.

Le genre d'épigramme pour lequel les Alexandrins avaient eu le plus de goût, c'était l'épigramme érotique; elle est entièrement de leur invention; c'est là qu'ils ont dépensé le plus volontiers leur esprit : fables romanesques, déclarations galantes, réflexions morales sur la passion, sur sa nature et ses effets,

(1) Catulle, CI.

(2) Cette impression serait tout autre si l'on rattachait ici les vers 9 à 14 de LXV, comme le veulent certains éditeurs. La raison de goût qui s'y oppose ne me paraît pas la moins forte.

(3) « *Mutam nequiquam alloquerer cinerem... Prisco quae more parentum Tradita sunt... In perpetuum ave atque vale.* »

(4) XCVI. C'est ainsi encore que s'exprime Tacite en parlant d'Agricola (*Agr.*, 46). Boissier, *Relig. rom.*, I, p. 301.

plaintes, reproches, portraits de l'objet aimé, tels sont les sujets qui reviennent sans cesse dans les morceaux de l'Anthologie, qu'on peut attribuer aux poètes grecs du troisième et du second siècle. L'épigramme ainsi comprise vit des miettes de l'élégie; entre les deux genres, il n'y a qu'une différence de proportions. Ces petits poèmes, qui se distinguent au milieu des couronnes de l'Anthologie par la finesse et l'éclat de leur coloris, devaient attirer l'attention de Catulle. La pièce LXXVI, où il gémit sur la passion qui le consume, n'a pas moins de vingt-six vers; c'est à la fois une exhortation qu'il s'adresse à lui-même et une prière qui s'élance de son cœur vers les dieux; parmi ses élégies, aucune n'est aussi simple que ce petit morceau; c'est une peinture qui unit à la gravité des anciens poètes moralistes le pathétique des odes de Sapho. Les autres épigrammes érotiques sont, en général, beaucoup plus courtes; mais ce sont toujours comme des fragments d'élégies, dont chacun présente à part un des aspects de la passion. Ici le poète, dans l'enivrement du succès, fait le portrait de sa maîtresse, et comme il sait bien qu'une femme ne se croit tout à fait aimée que quand elle est certaine d'éclipser les rivales à qui on la compare, il proclame avec orgueil que Lesbie l'emporte à ses yeux sur la belle Quintia elle-même[1]. Là il célèbre la joie d'un rapprochement récent[2], ou bien il s'abandonne aux illusions que font de nouveau naître en lui les menteuses promesses de son amie[3]; c'est dans toute sa vivacité et sa chaleur la *voti sententia compos* d'Horace. Certaines observations morales trahissent, au contraire, le trouble et l'inquiétude; l'épigramme prend alors la forme d'une sentence, dont le distique fait admirablement ressortir la force piquante : « Lesbie ne cesse pas de dire du mal de moi et ne tarit pas sur mon compte; que je meure si Lesbie ne m'aime pas! Quelle preuve en ai-je? C'est que moi-même je la maudis à tout moment, et que je meure si je ne l'aime![4] » Aulu-Gelle trouvait qu'il n'y avait pas de plus beaux vers dans Catulle[5]; en effet,

[1] LXXXVI. — [2] CVII. — [3] CIX. — [4] XCII. — [5] Il les appelle *omnium venustissimos*, VII, 16, 2.

jamais les poètes de l'amour n'ont exprimé sous des traits plus frappants les inconséquences du cœur humain; il n'est pas jusqu'à ce balancement des parties, affectionné par les Alexandrins, qui ne serve ici très heureusement à faire valoir l'antithèse de deux sentiments opposés[1]. D'autres fois, Catulle nous émeut de pitié; par exemple lorsque, désespérant de ramener à lui sa maîtresse, il cherche à éloigner d'elle un rival redoutable, en le fléchissant par ses larmes[2]. Ailleurs, c'est la colère, le mépris et le désespoir qui parlent dans ses distiques[3]; ou bien c'est, après des brouilles passagères, un scepticisme plus attristant encore : « Ma maîtresse me dit qu'elle ne me préférerait aucun amant, pas même Jupiter, s'il l'implorait en personne. Elle le dit; mais ce que femme dit à un amant bien épris, il faut l'écrire sur le vent et sur l'eau rapide[4]. » Catulle s'est souvenu de cette épigramme de Callimaque : « Callignote avait juré à Ionis qu'elle lui serait toujours plus chère qu'aucun autre ami, qu'aucune autre amante; il l'avait juré, mais on a bien raison de dire que les serments d'amour n'entrent pas dans les oreilles des dieux! Car maintenant Callignote brûle pour un autre objet, et de la malheureuse jeune fille il n'est pas plus question que des Mégariens[5]. » Non seulement le poète latin reproduit la pensée de son devancier, mais il lui emprunte même, dans le tour de la phrase, une habile répétition de mots, qui accentue énergiquement la vanité des serments d'amour[6]. Seulement Callimaque raconte en souriant l'aventure d'un autre; Catulle parle de ses propres infortunes, et ce qui n'était chez le poète grec qu'un badinage nous apparaît comme la confidence douloureuse d'une âme blessée, trop clairvoyante pour se tromper sur son mal, trop faible pour en guérir. Il y a encore dans les épigrammes de Catulle d'autres vers[7],

(1) Voir encore dans le même genre LXXXV.
(2) LXXXII.
(3) LXXII et LXXXVII.
(4) LXX.
(5) *Anthol. Pal.*, V, 6.
(6) *Dicit... dicit*; *Ὤμοσεν, ὤμοσε.*
(7) XCIX.

où est dépeint un amour moins conforme à nos mœurs et qui appelleraient naturellement une comparaison avec l'Anthologie grecque; mais n'insistons pas sur ce rapport trop évident. Voici une question qui est plus digne de nous arrêter : sur les quarante-sept épigrammes qui terminent le recueil de Catulle, on en peut compter une trentaine qui ne sont autre chose que des satires; dans ce nombre, plusieurs se rattachent à l'histoire des amours du poète, et par conséquent participent encore en quelque manière du genre érotique; mais toutes contiennent des attaques plus ou moins violentes, qui ne respectent même pas la vie privée de ses ennemis. Or si nous passons en revue les épigrammes des principaux poètes de l'école alexandrine qui ont vécu avant Catulle, il semble, au premier abord, que la satire en soit à peu près absente. Nous avons de Callimaque soixante-quatre épigrammes; dans aucune on ne voit un contemporain tourné en ridicule sous son vrai nom [1]; Asclépiade, Rhianus, Théocrite semblent bien avoir observé la même réserve [2]. On peut être certain que Catulle, qui doit tant à Callimaque dans ses élégies, et même, comme nous venons de le voir, dans ses épigrammes érotiques, n'a pas pris à ce discret et mystérieux poète le modèle des distiques virulents où s'exhalent ses colères. Si, d'autre part, les classiques de la Grèce ne le lui ont pas fourni davantage, il faudrait lui attribuer à lui-même le mérite de l'invention, ou le reporter à quelqu'un des poètes romains qui l'ont précédé; et le mérite ne serait pas médiocre, puisque le nom même d'« épigramme », en passant dans notre langue, a fini par désigner exclusivement une petite pièce de vers satiriques.

Mais il faut songer que l'Anthologie grecque, qui est presque notre unique source au point où en est arrivée notre étude, ne

(1) Celle de l'*Anthol. Pal.*, XII, 43, ferait exception. Mais le dernier distique, qui seul lui donne le caractère d'une satire personnelle, est d'une authenticité très douteuse, quoi qu'en dise M. Couat, *Poés. alex.*, p. 502, note 1.

(2) Aucun d'eux n'a été mis à contribution dans cette partie de l'Anthologie grecque, où l'on a réuni les pièces d'un caractère satirique. Voir *Anthol. Pal.*, XI. *Σκωπτικά*.

contient qu'une très faible partie des épigrammes qui avaient été écrites par les Alexandrins avant Catulle; les suppléments mêmes, que l'on a formés à l'aide d'extraits empruntés aux auteurs anciens [1], sont bien loin de combler la lacune. Et pourtant, jusque dans ces débris, nous trouvons la preuve que le distique élégiaque, dès le IIe et le IIIe siècle avant notre ère, avait, aussi bien que le vers iambique, exprimé la colère et l'aversion. Ce fut la forme que prit quelquefois la satire politique dans les monarchies de l'Orient grec : en 283, l'eunuque Philétère, nommé gouverneur de Pergame par Lysimaque, lieutenant d'Alexandre, s'était révolté contre son maître, s'était emparé de ses trésors et avait réussi à se rendre indépendant; après avoir gouverné pendant vingt années, il laissa ses États à Eumène, son neveu, qui le premier prit le titre de roi : ainsi fut fondée la dynastie des Attales; un grammairien grec, nommé Daphidas, qui avait eu à se plaindre d'eux, rappelait en ces termes leur origine : «Esclaves qui cachez sous la pourpre la marque des coups de fouet, vous qui avez raclé le trésor de Lysimaque, vous voilà donc maîtres de la Lydie et de la Phrygie [2] !» Daphidas, dit-on, paya de sa vie ce distique; le roi de Pergame le fit mettre en croix. Philippe V de Macédoine, le redoutable adversaire des Romains, avait, dans un festin, fait empoisonner deux poètes, le comique Épicrate et le tragique Callias; à cette occasion, Alcée de Messène composa quatre vers, où il disait : «Le vin a tué aussi le Centaure [3], Épicrate; il ne t'a pas tué seul avec le jeune et beau Callias. En vérité, le borgne [4] est un échanson de mort, un Charon bachique; puisses-tu lui envoyer de chez Pluton une coupe de vin du même cru [5] !» Le borgne, c'était le roi de Macédoine. En 197, après la bataille de Cynoscéphale, le même poète composait l'épigramme suivante, qui, selon Plutarque, «passa de

(1) Voir *Anthol. grecque*, vol. III (édit. Cougny), ch. v, Σκωπτικά.

(2) Strabon, XIV, 1.

(3) Parodie d'un vers de l'*Odyssée*, XXI, 295.

(4) Cette épithète est pour nous très obscure, car il ne peut être question du père d'Alexandre. Voir les notes des commentateurs ad h. l.

(5) *Anthol. Pal.*, XI, 12.

bouche en bouche»; elle ne se bornait pas à célébrer les vainqueurs, elle insultait aussi Philippe, le vaincu : «Passant, dans cette plaine de Thessalie, qui fut notre tombeau, privés d'honneurs et de larmes, nous sommes couchés au nombre de trente mille, frappés par le bras des Étoliens et des Latins, que Titus amena des vastes domaines de l'Italie. C'est un grand désastre pour la Macédoine; quant à Philippe, ce héros audacieux, il s'est enfui plus rapidement que le cerf timide.» Plutarque ajoute qu'Alcée, pour rendre l'outrage plus sanglant, avait exagéré le nombre des morts [1]. Comme on chantait partout cette épigramme, Philippe y riposta par un distique, où il parodiait mot par mot les deux premiers vers d'Alcée : «Passant, l'arbre sans écorce et sans feuilles, que tu vois planté sur cette colline, est une potence, au haut de laquelle Alcée sera mis en croix [2].» Nous ne savons pas jusqu'à quel point les rois grecs exécutaient ces menaces; l'histoire de la mort de Daphidas pourrait bien n'être qu'une légende [3]; il est difficile en effet de croire que Catulle eût jamais écrit des épigrammes, comme celles où il bafoue César, Pompée et Mamurra [4], si les poètes grecs qui l'ont précédé avaient toujours péri dans les supplices, lorsqu'ils se hasardaient à attaquer les puissants. Les souverains qui succédèrent à Alexandre étaient pour la plupart des lettrés; un roi qui répond à des distiques par des distiques doit, même quand il menace, être disposé au pardon. On sait que César ne tint pas rigueur à Catulle; chez un peuple comme les Romains, qui frappait avec la dernière sévérité les auteurs de vers injurieux, l'indulgence du dictateur ne s'explique pas seulement par sa générosité naturelle et par l'habileté de sa politique; elle suppose aussi que les

[1] Plut., *Flamin.*, 9; *Anthol. Pal.*, VII, 247.

[2] Plut., *ibid.* (*Anthol. gr.*, t. III, Cougny, ch. v, 10). Alcée de Messène avait écrit tout un livre de *Disputes* (*συγκρίσεις*). Un auteur l'appelle *λοιδόρων ἰάμβων καὶ ἐπιγραμμάτων ποιητής* (Porphyre dans Eusèbe, *Praep. ev.*, X, 2, 23, 467 d.), Susemihl, II, p. 546, note 140.

[3] Tout le récit de Strabon (XIV, 1) est plein de merveilleux. Susemihl, II, p. 22, note 111.

[4] Catulle, XCIII, XCIV, CV, CXIII, CXIV, CXV.

mœurs nationales avaient été profondément modifiées; il est probable que les épigrammes de Daphidas, d'Alcée de Messène et d'autres beaux esprits de l'époque alexandrine ne furent pas d'une faible autorité pour encourager les audaces de Catulle et pour apaiser les rancunes de César.

La satire littéraire, après avoir défrayé la comédie et l'iambe, avait aussi reçu des Alexandrins droit de cité dans l'épigramme. Celles qui ont été écrites par Antipater [1], par Philippe de Thessalonique [2] contre Callimaque et son école, sont postérieures même au temps de Catulle; nous en avons une d'Antiphane qui ne lui est peut-être pas antérieure [3]. Mais ce sont là les échos lointains d'une querelle bien plus ancienne, qui avait dû provoquer, au temps même où elle éclata, des épigrammes semblables; Apollonius de Rhodes n'avait-il pas lui-même lancé contre Callimaque ce distique vengeur : « Callimaque, le rebut, le jouet de tous, a l'esprit sec comme le bois; c'est lui qui est la *cause* de ce châtiment pour avoir écrit les *Causes* [4]. » Catulle, à l'occasion, s'insurge contre les arrêts des grammairiens de son temps, comme Apollonius contre ceux de Callimaque. Ce n'est plus seulement la question des longues épopées qui divise les savants; c'est aussi celle de l'orthographe. On a introduit depuis peu dans l'écriture des consonnes aspirées; on a même augmenté le nombre des voyelles initiales qui doivent être précédées d'une aspiration. Des érudits, tels que Varron [5] et Nigidius Figulus [6], ont touché à ce sujet dans leurs écrits; César lui consacre un chapitre spécial de son ouvrage sur l'*Analogie* [7]; voilà l'aspiration à la mode et, comme de juste, l'abus n'a pas tardé à se produire. Catulle se jette dans

(1) *Anthol. Pal.*, XI, 20.

(2) *Ibid.*, XI, 321. Voir Couat, *Poés. alex.*, p. 500, 501.

(3) *Ibid.*, XI, 322.

(4) *Anthol. Pal.*, XI, 275. On a douté, il est vrai, de l'authenticité de cette épigramme (voir Couat, *Poés. alex.*, p. 504, note 1), mais sans raison, à ce qu'il semble. Susemihl (I, p. 350, note 17, 351, note 18 et p. 895) n'hésite pas à l'attribuer à Apollonius.

(5) *Gramm. lat.* (Keil), Charis., p. 73 et 82, Cassiod., p. 2285 P.

(6) Aulu-Gelle, XIII, 6. Cf. Quintil., I, 5, 20 et Cic, *Or.*, 160.

(7) Fronton, p. 221, Naber.

le débat avec autant d'ardeur qu'aurait pu le faire un des savants du Musée : « Arrius disait *havantages*, quand il voulait dire *avantages*, et *hembûches* pour *embûches*, et il se figurait avoir merveilleusement parlé, quand de toute sa force il avait dit *hembûches*. Ainsi prononçaient, je crois, sa mère, son oncle Liber, son grand-père maternel et sa grand'mère. Quand il fut envoyé en Syrie, toutes nos oreilles retrouvèrent le repos; ces mots leur arrivaient enfin délivrés de si rudes aspirations et elles ne craignaient plus d'en entendre de pareils, quand, tout à coup, on nous apporte une nouvelle horrible : la mer Ionienne, depuis qu'Arrius était allé là-bas, ne s'appelait plus *Ionienne*, mais *Hionienne* [1]. » Les discussions littéraires qui agitaient les savants d'Alexandrie étaient souvent, comme on sait, frivoles et puériles, parce qu'elles portaient sur des questions qu'il était impossible ou inutile de trancher. Catulle, au contraire, s'attaque à une question qui avait une extrême importance pour la langue nationale, au moment où elle se préparait aux grands efforts; il s'élève, au nom de l'usage et du bon sens, contre les exagérations des gens à système. Cette spirituelle épigramme a peut-être plus fait pour défendre la bonne tradition du langage romain qu'un traité en forme; un siècle plus tard, Quintilien [2] la citait encore avec empressement, dans un passage où il condamne l'abus de l'aspiration.

Enfin il reste dans le recueil de Catulle un certain nombre d'épigrammes satiriques dirigées contre ses maîtresses, contre ses rivaux et ses ennemis, ou simplement contre des gens vicieux ou ridicules. Il n'y a ici, ni pour le fond, ni pour l'expression des idées, aucune différence appréciable avec les iambes de notre auteur; c'est la même effronterie et le même talent supérieur dans l'art de railler, la même grâce et la même obscénité [3]. Les pièces de l'Anthologie grecque qui appartiennent au temps de

[1] Catulle, LXXXIV.

[2] Quintil., I, 5, 20.

[3] Catulle, LXIX, LXXI, LXXIII, LXXIV, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXIII, LXXXVII, LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCI, XCVII, XCVIII, CIII, CVI, CVIII, CX, CXI, CXII, CXVI.

l'Empire offrent plus d'un point de comparaison avec cette partie de l'ouvrage latin[1]; mais il n'est pas nécessaire de descendre aussi bas dans l'ordre des temps : on ne saurait douter qu'avant Catulle lui-même, l'épigramme grecque eût déjà appris à parler le langage d'Archiloque et d'Aristophane. Hédylus, par exemple, qui fut le contemporain de Callimaque, rappelle à la fois l'iambe et la comédie dans ces distiques, où il prend à partie un parasite fameux : « La dorade est cuite à point; maintenant tire le verrou, que nous n'ayons rien à craindre d'Agis, ce Protée des parasites; pour arriver jusqu'aux plats, il se change en eau, en feu, en tout ce qu'il veut. Allons, ferme la porte..... Il est capable de tomber sur ce poisson sous la forme d'une pluie d'or, comme Zeus lorsqu'il pénétra chez Acrisius, père de Danaé[2]. » La courtisane vorace a aussi son tour : « Mange de ce poisson, Clio; nous fermerons les yeux. Si tu veux même, mange-le à toi toute seule; c'est un congre qui ne vaut pas plus d'une drachme; dépose seulement, en gage de ton écot, ta ceinture, une boucle d'oreille ou quelque autre bijou. Mais quant à te regarder, nous nous y refusons : tu es notre Méduse; on était jadis changé en pierre pour avoir vu la Gorgone : ce plat de congre ferait sur nous, pauvres malheureux, le même effet[3]. » Les parasites et les courtisanes étaient depuis longtemps les victimes désignées de la comédie; voici une épigramme contre un médecin, qui, si elle est bien d'Hédylus[4], témoignerait que cet écrivain ne craignait pas de s'attaquer à des personnages d'un rang plus élevé : « Agis n'a point donné de clystère à Aristagore, il ne l'a pas même touché; à peine était-il entré dans la chambre, qu'Aristagore est mort. Quel est l'aconit qui produit un effet aussi prompt? O fabricants de cercueils, couvrez Agis des bandeaux et des couronnes

[1] Voir par exemple Catulle, XCVII; Nicarque dans l'*Anthol. Pal.*, XI, 241; Antipater, *ibid.*, 415.

[2] Athénée, VIII, p. 344 (*Anthol. gr. append.*, Cougny, V, 17).

[3] Athénée, VIII, p. 345 (*Anthol. gr. append.*, Cougny, V, 16).

[4] *Anthol. Pal.*, XI, 123. Le nom de l'auteur est corrompu dans les manuscrits. Voir aussi l'épigramme de Callicter, *ibid.*, XI, 118, qui est probablement de la même époque.

réservés aux athlètes vainqueurs! » Ces satires sont piquantes; mais ce n'est point là l'âpreté des épigrammes où Catulle a mêlé les noms de Rufus, de Gallus, de Gellius et de quelques autres encore. Toutes les libertés qu'il s'est permises dans ses iambes à l'imitation d'Archiloque, il les a prises aussi dans ses distiques : aucun des mots de la langue ne lui paraît trop bas pour flétrir les débauches de ceux qu'il méprise ou qu'il déteste; il n'épargne pas plus Aufilena que Lesbie. Est-ce encore Archiloque qui lui aurait donné l'exemple de cette licence effrénée? On ne saurait l'admettre, sans attribuer aux épigrammes du poète de Paros un caractère qu'elles n'ont jamais eu. Nous devons plutôt supposer que les Alexandrins, dont l'Anthologie nous a conservé quelques pièces exquises, ont eu aussi leurs heures de colère, que les plus doux, les plus charmants et les plus tendres se sont servis, pour maudire et bafouer leurs ennemis, de ce même distique élégiaque, dont ils avaient fait le mètre favori de la poésie amoureuse. Il n'y a qu'à voir comment un Posidippe ou un Méléagre parlent de la femme qu'ils aiment, lorsqu'elle les a trahis [1]. Telle épigramme de Méléagre sur la vieille Timarion [2] est un jeu obscène, qui peut lutter avantageusement avec les passages les plus libres d'Aristophane; telle autre du même auteur sur les vices d'un certain Favorinus n'a point encore, et pour cause, trouvé de traducteur dans notre langue [3]. Il n'est pas jusqu'à Cratès, le célèbre critique, la gloire de l'école de Pergame, qui n'ait exprimé ses goûts littéraires dans des vers à double sens, où l'érudition le dispute à la lubricité [4]. Il est fort probable que si nous possédions en entier l'œuvre de Méléagre, pour ne citer que lui, nous y retrouverions ce mélange de poésie et de pétulance éhontée, qui distingue certaines épigrammes de Catulle; c'est là un contraste dont les Grecs n'ont été choqués à aucune époque.

S'il fallait une preuve de plus pour nous convaincre que les

[1] *Anthol. Pal.*, V, 175 et 186.
[2] *Ibid.*, V, 204.
[3] *Ibid.*, XI, 223.
[4] *Ibid.*, XI, 218.

Alexandrins ont inspiré ces petits poèmes, nous n'aurions qu'à en étudier la composition. Le goût que Catulle manifeste dans ses élégies pour les développements symétriques, pour les répétitions de mots qui accusent les idées, ne se trahit pas d'une façon moins sensible dans ses épigrammes. La pièce LXIX en est un exemple [1] : Catulle se moque du malheureux Rufus, qui est fort gêné dans ses entreprises galantes par une infirmité, dont l'odeur éloigne de lui toutes les femmes. Dix vers sont consacrés à ce sujet : les quatre premiers dépeignent l'horreur qu'inspire Rufus; quatre autres en donnent la raison; des deux derniers vers, l'un résume le second point, l'autre le premier. La pièce tout entière est comme enfermée entre deux mots qui se répètent : « Ne t'étonne pas, dit-elle au début, que les femmes te fuient. » Le même conseil revient à la fin frapper comme un refrain désagréable l'oreille de Rufus. Le dessin de l'épigramme LXXVIII est un peu différent : Catulle rit de la sottise de Gallus, qui encourage les désordres criminels d'un neveu, sans songer qu'étant marié lui-même, il peut en être victime à son tour. Trois distiques, qui se suivent, commencent par le même trait habilement gradué et nuancé : « *Gallus a deux frères,* dont l'un a une charmante épouse, l'autre un charmant fils. *Gallus est un homme* des plus galants; il arrange de douces amours entre le joli garçon et la jolie femme et leur ménage un rendez-vous. *Gallus est un homme* sans cervelle, de ne pas songer que lui aussi il a une femme, quand il enseigne au neveu à déshonorer son oncle [2]. » Ainsi l'intérêt va croissant jusqu'à la chute, grâce aux surprises qui nous attendent de distique en distique; chaque phrase semble, au début, devoir rappeler la précédente, tandis qu'au contraire, le sarcasme devient de plus en plus mordant au fur et à mesure qu'on approche du dernier vers. Méléagre n'apporte pas un soin plus curieux dans la composition de ses épigrammes; même lorsqu'il traite un sujet obscène, il s'étudie à équilibrer les diverses parties du développement avec autant de

[1] Observation d'Otto Franke dans Thomas ad h. l.

[2] Voir encore la composition de LXXXI, LXXXII, LXXXVI.

régularité que s'il s'agissait d'un hymne ou d'une élégie[1]. Telle épigramme de dix vers rappelle par le plan, par la façon dont les idées sont groupées et déduites, certains poèmes de l'école qui en comptent plusieurs centaines : les proportions diffèrent, mais c'est toujours le même art.

Enfin, à ne considérer que les procédés du style, sans tenir compte des sujets, on ne peut douter du rapport qui unit les épigrammes de Catulle à celles des Alexandrins. On a remarqué que Callimaque, par exemple, bâtit quelquefois les siennes sur une comparaison[2]; Catulle sait bien tout le parti que l'on peut tirer de cette figure; il a, dans le genre comique surtout, une fécondité d'imagination, dont Rabelais lui-même a dû être émerveillé[3]. Pour se borner aux exemples que l'on peut citer, c'est une comparaison qui fait tout le sel de la pièce CII; elle est enfermée dans le dernier mot du dernier vers; ceux qui précèdent n'ont d'autre but que de la préparer et de la rendre intelligible. « Si jamais secret a été déposé par un ami dans un cœur qui sût le taire, et dont il eût éprouvé la fidélité, ce cœur, tu le verras, c'est le mien; dis-toi bien que j'ai été initié à l'amitié véritable et que pour toi, Cornélius, je suis devenu Harpocrate. » Ailleurs Catulle suppose qu'il a un interlocuteur, qui l'interrompt pour l'interroger : « J'aime et je hais à la fois. — Comment cela? demanderez-vous peut-être. — Je l'ignore, mais je le sens et c'est une torture[4]. » Telle épigramme de notre auteur n'est qu'un proverbe mis en vers[5]; il avait pu lire celui-ci dans Callimaque : « Je le sais bien, que mes mains sont vides d'argent; mais, ô Ménippe, par les Grâces, *ne me raconte pas mon songe*. C'est toujours avec chagrin que je m'entends dire ce mot cruel;

[1] Ainsi *Anthol. Pal.*, V, 204, sur la vieille Timarion. La pièce se compose de cinq distiques, dont le premier et le dernier enveloppent les trois autres en manière d'exorde et de conclusion.

[2] Couat, *Poés. alex.*, p. 188, note 3; Callim., *Epigr.*, 33.

[3] Voir XC, XCVII, XCVIII, CV et CVI.

[4] Catulle, LXXXV. Comparez, pour ces épigrammes dialoguées, Callimaque dans l'*Anthol. Pal.*, VI, 351; VII, 447, 522, 524, 725; XII, 149.

[5] Catulle, XCIII et XCIV.

mais, dans ta bouche, ami, il n'en est pas qui m'afflige davantage [1]. » Chez le poète latin comme chez le poète grec, un calembour ou un bon mot sert parfois de matière à toute une épigramme [2]. Ces procédés, assurément, sont devenus communs; ils ont été si souvent imités par Martial et par les modernes, qu'ils ne nous étonnent plus; nous avons même de la peine à concevoir l'épigramme sous une autre forme. Il n'en est pas moins vrai que le type adopté par Catulle ne remonte pas à une haute antiquité; c'est une des dernières inventions des écrivains grecs. C'est aussi une des plus heureuses : si l'esprit consiste à saisir promptement entre les idées des rapports délicats ou inattendus et à les exprimer avec vivacité et finesse, l'épigramme antique était éminemment propre à devenir son domaine, surtout lorsque la comédie dut s'interdire la satire personnelle, pour se borner à peindre dans des personnages fictifs les défauts et les ridicules de l'humanité. Dès lors le tout, dans l'épigramme, fut de donner à une idée ingénieuse le tour à la fois le plus saisissant et le plus naturel. On n'y arrive pas toujours du premier coup; aussi voyons-nous souvent les poètes alexandrins s'y reprendre à plusieurs fois pour traiter le même sujet; non seulement ils s'y exercent les uns après les autres, mais quelquefois tel d'entre eux se plaît à lutter avec lui-même, en s'efforçant de varier l'expression du thème qu'il a choisi. Méléagre est peut-être de tous celui qui a le plus de goût pour cette sorte de jeu [3]; mais Callimaque ne le dédaigne pas non plus; on peut voir dans l'Anthologie avec quelle souplesse il sait y accommoder son talent, lorsqu'il lui faut, par exemple, composer des inscriptions pour les cénotaphes de deux marins également morts en mer [4], ou faire parler, dans deux épitaphes de Timon le misanthrope, un seul et même sentiment [5]. L'art de Catulle

(1) *Anthol. Pal.*, XII, 148.

(2) Callimaque dans l'*Anthologie Palatine*, VI, 301; Catulle, CXII, CXIII, CXIV.

(3) *Anthol. Pal.*, V, 136-137, 139-140, 143-144, 148-149, 165-166, 172-173, etc. Voir encore Archias, *ibid.*, X, 7-8, etc.

(4) *Ibid.*, VII, 271-272.

(5) *Ibid.*, VII, 317-318.

n'est pas moins fertile en ressources : qu'on examine dans son recueil les épigrammes XCII et LXXXIII; la seconde dit en trois distiques ce que la première dit en deux : les injures qu'une femme adresse à son amant sont encore, aussi bien que les plus douces paroles, une preuve d'amour. Il y a plus : les deux épigrammes commencent par les mêmes mots; mais ce n'est qu'une feinte; bientôt après tout change, grâce à un trait nouveau : c'est en présence de son mari, cette fois, que Lesbie dit du mal de Catulle, et le mari s'y trompe, le pauvre sot! Ainsi l'épigramme, qui sous sa première forme n'était qu'une maxime générale, devient en outre une satire. Il y a à peu près le même rapport entre celles qui portent les numéros LXXII et LXXXVII: Catulle ne peut plus ni estimer sa maîtresse, ni cesser de l'aimer; seulement, au lieu d'être placé en tête du morceau, comme précédemment, le thème de la variation vient à la fin. Ainsi encore les épigrammes CXV et CXIV sur le domaine de Mentula ont entre elles une ressemblance évidente; Catulle se moque du faste de ce personnage décrié, il énumère ses richesses, mais chaque fois en termes différents [1]. Les deux pièces se terminent de même par un jeu de mots; mais, dans la première, il est assez inoffensif: si le domaine de Mentula est grand, plus grands encore sont ses appétits. Dans la seconde pièce, au contraire, l'idée revêt une forme plus piquante : les dépenses que Mentula fait dans ses terres dépassent son revenu; il est donc pauvre au sein de l'abondance. Catulle s'est repris; il a ajouté une touche au portrait: dans le débauché, il nous montre en outre le prodigue et le glorieux, qui cherche à faire illusion sur la solidité de sa fortune.

II

Catulle, dans ses pentamètres dactyliques [2], se tient encore très près des modèles créés par les Grecs. Comme ceux-ci, il pra-

[1] Comparez notamment CXV, 5 et CXIV, 3.

[2] Baumann, p. XVI; Plessis, *Métrique*, § 123 à 142.

tique l'élision sur le quatrième temps fort[1]; il aime à terminer le vers par un mot de trois, de quatre et même de cinq syllabes, procédé dont ses successeurs useront d'une façon toujours plus discrète, jusqu'à ce qu'Ovide y renonce presque complètement; enfin il permet au pentamètre d'enjamber quelquefois sur l'hexamètre du distique suivant. On peut à bon droit regretter, comme M. Plessis, que la poésie latine ait cru devoir donner à ce mètre une forme de plus en plus régulière. Assurément, Catulle en poursuivant la variété dépasse la mesure que les premiers élégiaques avaient observée; ainsi l'on constate que chez lui il y a, en moyenne, un pentamètre sur deux, qui se termine par un polysyllabe; les poètes grecs de l'âge classique n'en ont guère qu'un sur quatre. Mais il est douteux aussi que les Latins aient été bien inspirés en réagissant plus tard en sens inverse et en exagérant la rigueur des lois auxquelles était soumis le distique élégiaque. Les Alexandrins eux-mêmes, si difficiles sur l'harmonie des vers, ne l'avaient point condamné à s'arrêter invariablement sur un mot iambique; comme leurs devanciers, ils avaient pensé avec raison qu'un polysyllabe, bien loin de nuire à son effet, présentait l'avantage d'adoucir la chute un peu brusque d'une strophe aussi courte[2].

D'autre part, les Alexandrins avaient exigé du poète qu'il groupât les mots avec plus d'art qu'on ne l'avait fait jusqu'à eux; la poésie élégiaque, à l'origine, étant avant tout morale, suivait de près l'ordre logique des idées; lorsqu'elle devint descriptive, elle emprunta volontiers au lyrisme ses tours plus hardis et plus savants. Aussi les Alexandrins aiment à éloigner l'un de l'autre le substantif et l'adjectif qui s'y rapporte, mais en les plaçant, pour ainsi dire, en regard au bout des deux hémistiches du vers; c'est surtout dans le pentamètre qu'ils se plaisent à les opposer ainsi; si les deux mots appartiennent à la même déclinaison, il en résulte une assonance, dont l'écho rappelle d'une façon plus

[1] Ainsi LXVII, 44 : «*Speraret nec linguam esse nec auriculam.*»

[2] Dans le *Bain de Pallas* de Callimaque, sur 71 pentamètres, 14 seulement se terminent par un iambe; la proportion des polysyllabes est donc encore plus forte que chez Catulle.

sensible le rapport qui les unit. Ce procédé est familier notamment à Philétas et à Hermésianax [1]; ce dernier le pratique jusqu'à l'abus; on a compté que, sur quarante-neuf de ses pentamètres, il y en a vingt-six qui sont ainsi construits. Catulle n'a garde de provoquer la satiété; si nous faisons le relevé des vers où il oppose le substantif et l'épithète à la fin des deux hémistiches, nous trouvons les résultats suivants : dans les pièces LXII et LXIV, qui sont monostiques, cette figure revient une fois par cinq hexamètres; dans les hexamètres des distiques, elle est un peu moins fréquente : elle apparaît seulement une fois sur six; en revanche, on la rencontre une fois sur trois dans les pentamètres. Catulle en fait un usage plus modéré dans les épigrammes, parce que le style y est plus familier, par conséquent moins riche en épithètes; mais dans les élégies, surtout lorsqu'il trace un tableau ou un portrait, il se laisse aller volontiers à son goût pour l'assonance des hémistiches, au point même de l'employer consécutivement dans les deux vers du distique :

Dulcia nocturnae portans vestigia rixae
Quam de virgineis gesserat exuviis [2].

On ne peut douter que ce procédé de versification soit emprunté à l'école alexandrine [3]. Après Catulle, les poètes latins ne l'ont point proscrit [4]; comme lui, ils ne se sont pas contentés de l'allure simple et naturelle des élégiaques primitifs; et en effet, pour chanter l'amour, les vieilles légendes ou les grands souvenirs historiques de Rome, il fallait un vers plus orné et plus sonore que celui dont les poètes gnomiques fournissaient le type. Sur ce point, les successeurs de Catulle lui donneront raison : c'est dans Callimaque et dans Philétas qu'ils apprendront, eux aussi, à tourner leurs pentamètres.

[1] Bergk, *Comment. de Hermesianactis elegia*, Progr. Acad. Marburg., 1884; Meineke, éd. de Callimaque, p. 265; Couat, *Poés. alex.*, p. 78 et 94.
[2] LXVI, 13.
[3] Schulze, *De Catullo Graec. im.*, p. 36; Weidenbach, p. 26.
[4] Plessis, *Métrique*, § 140.

CONCLUSION.

Catulle n'a pas été le premier, parmi les Romains, qui se soit senti attiré vers les poètes de l'époque alexandrine et qui les ait imités dans ses propres ouvrages. Sans doute, les plus anciens écrivains de sa nation s'étaient efforcés de faire goûter dans le Latium les épopées d'Homère et les grands drames de la scène attique; mais ce n'était pas parce que, recommençant une civilisation nouvelle, ils se retrouvaient naturellement dans l'état d'esprit qui avait inspiré ces chefs-d'œuvre. Ennius, quoi qu'il en eût, n'était pas un autre Homère, ou, si Homère revenait au monde en sa personne, il y revenait transformé par une série d'incarnations antérieures, qui lui avaient permis d'assister, pendant de longs siècles, à toutes les évolutions de la pensée humaine. Plus qu'à demi Grecs eux-mêmes, les premiers poètes de Rome, en abordant pour leurs débuts les œuvres les plus parfaites de l'âge classique, voulaient aller au plus pressé et répandre parmi les Latins, leurs élèves, des connaissances que le monde grec, autour d'eux, considérait d'un avis unanime comme les premiers éléments de toute culture. Mais, en même temps, ils étaient profondément imbus de la littérature de date récente; ils continuaient dans une langue encore rude l'œuvre des Alexandrins délicats et raffinés du IIIe siècle; ce que nous connaissons de leurs annales en vers, de leurs essais dans le domaine de la poésie légère et de la poésie didactique dénote une conception de l'art qui est aussi étrangère que possible aux sociétés primitives. Leur principale ambition était de paraître modernes, et c'est précisément pour mettre leurs concitoyens en état de faire bonne figure devant la Grèce de leur temps, qu'ils ont voulu les initier à tout ce qu'elle avait produit de meilleur jus-

qu'à la génération contemporaine. Après ces premiers poètes latins, pour la plupart nés dans l'Italie méridionale, sont venus à Rome, à partir de l'an 146, des professeurs grecs, que la sotte tyrannie des souverains orientaux avait chassés de leurs écoles. Presque tous poètes eux-mêmes, ces nouveaux maîtres ont enseigné à la jeunesse romaine la poétique de leur temps; ils lui ont appris à faire des vers latins sur le modèle des vers grecs qu'ils composaient au jour le jour; ils lui ont expliqué les plus beaux ouvrages de l'époque classique, mais en apportant dans leurs commentaires, comme de juste, l'esprit de leur siècle et en y mêlant les souvenirs que leur avait laissés la lecture des poètes alexandrins. Il serait donc inexact de prétendre que Catulle et ses amis révélèrent aux Romains une littérature jusque-là inconnue ou injustement dédaignée. Il n'y a rien, ni dans leurs œuvres ni dans les témoignages de leurs contemporains, qui puisse nous autoriser à croire que la réforme qu'ils tentèrent consista à tourner la poésie nationale vers l'imitation des écrivains de basse époque. Leur école ne porte point de nom particulier dans les sources de l'histoire littéraire; aucun auteur ancien ne connaît les «*Alexandrinistes*». Les seuls textes que l'on puisse invoquer sont ceux où Cicéron raille les jeunes poètes de son temps, mais rien ne prouve qu'il vise Catulle, qui était déjà mort; et en tout cas, s'ils différaient d'avis sur certaines questions littéraires, ils ne pouvaient qu'être d'accord sur le mérite des Alexandrins, que Cicéron avait étudiés et imités autant que personne[1].

Les plus grands poètes grecs de l'âge classique étaient familiers à Catulle : Archiloque, Hipponax et Sapho paraissent l'avoir surtout séduit; son Ariane offre un rapport évident avec la Médée d'Euripide; enfin, si l'on analyse les comparaisons, les métaphores, les figures de tout genre qui se pressent dans son

[1] G. Lafaye, *L'alexandrinisme et les premiers poètes latins* (*Revue internationale de l'enseignement*, du 15 septembre 1893). — *Les Grecs professeurs de poésie chez les Romains.* — *L'alexandrinisme chez les précurseurs et les amis de Catulle.* (*Ibid.*, 1894.)

style, on peut se convaincre qu'Homère, qu'Anacréon n'ont pas fait sur lui une impression moins profonde. Les souvenirs qu'il a gardés de la lecture de leurs ouvrages ont laissé une trace même dans ses élégies et dans ses épigrammes; d'autre part, ses poésies lyriques se ressentent bien souvent de l'influence des Alexandrins. Il y a dans toutes les parties de son œuvre des passages où l'art ancien et l'art récent sont intimement mêlés; c'est de là que ses vers tirent bien souvent le charme qui leur est propre.

Cependant on ne peut nier qu'il y ait entre les premiers poèmes du recueil et ceux qui les suivent une différence sensible; dans les seconds, les procédés chers à l'école alexandrine reviennent plus fréquemment et sous une forme plus accusée. La pièce LXIII sur *Attis* est probablement une imitation des galliambes de Callimaque; les *Noces de Thétis et de Pélée* rappellent par la composition et le tour des idées les *epyllia* de l'école; la *Boucle de cheveux de Bérénice* est une traduction d'un original dont les Lagides avaient eu la primeur; les autres élégies et les épigrammes offrent une ressemblance étroite avec celles dont les poètes du IIIe et du IIe siècle avaient donné le type. Ainsi, dans cette partie, Catulle penche beaucoup plus résolument vers la littérature alexandrine. M. Baehrens est de tous les éditeurs celui qui a été le plus frappé de cette différence et qui l'a fait ressortir avec le plus de force [1]; mais il a tort d'exclure les épigrammes du nombre des poèmes où se trahit l'imitation des Alexandrins; car elle n'y est pas moins apparente, malgré la différence des genres, que dans les pièces plus étendues qui les précèdent. L'opposition n'est pas entre les poèmes longs et les poèmes courts, elle est entre les poèmes lyriques de la première partie et le reste du recueil. M. Baehrens l'explique en supposant que Catulle aurait été d'abord attiré vers Sapho et vers l'école éolienne; plus tard, cédant en particulier aux conseils de son ami Calvus, il serait descendu, en suivant dans ses lectures l'ordre des temps, jusqu'aux Alexandrins, qu'il aurait, à partir

[1] *Prolegomena*, p. 40 et suiv.

de ce moment, choisis pour ses modèles préférés. Les pièces où leur influence est le plus marquée seraient donc l'œuvre de la fin de sa vie.

La question est d'importance, car nos conclusions dépendent en grande partie de la solution qu'on doit lui donner. Si Catulle n'est allé aux Alexandrins qu'en dernier lieu, il faut admettre qu'il a été tout à coup frappé de la conformité de leur goût avec le sien et qu'à partir de ce jour, il s'est détourné des auteurs classiques une fois pour toutes : il prend alors à nos yeux le rôle d'un réformateur, qui aurait changé brusquement de direction après une révélation soudaine; arrivé au milieu de sa carrière, il aurait compris que les poètes grecs des derniers siècles pouvaient seuls fournir à la poésie latine ce qui lui manquait encore pour atteindre la perfection; depuis ce moment, son parti aurait été pris : il se serait donné à eux sans retour. Si, au contraire, il a débuté par l'imitation des Alexandrins pour s'élever ensuite jusqu'aux maîtres de l'art lyrique, il a suivi la même marche que Virgile et qu'Horace; ses ambitions ont grandi peu à peu; il a senti qu'il était mûr pour les nobles efforts et que le temps était venu pour lui de se mesurer avec des modèles d'un goût plus sûr et d'une inspiration plus sincère.

Pour se prononcer, il faudrait pouvoir établir d'une façon certaine la chronologie de toutes les pièces dont se compose le recueil de Catulle; or nous sommes loin d'en être là; mais le peu que nous savons ne justifie guère l'hypothèse de M. Baehrens. On peut même dire que l'hypothèse contraire, qui a pour elle le suffrage de M. Riese [1], a bien plus de chances d'être la vraie : il se trouve en effet que les pièces LXV, LXVI et LXVIII, où l'auteur manifeste le goût le plus prononcé pour les Alexandrins, sont précisément parmi celles que nous pouvons, grâce aux indications qu'elles contiennent, considérer comme les plus anciennes du recueil. Et la vraisemblance est ici d'accord avec les faits : comment un poète en pleine possession de son talent eût-

[1] *Einleitung*, p. XVIII-XIX. Voir aussi ce que dit, sur ce sujet, M. Em. Thomas, dans l'introduction de son commentaire sur Catulle, LXVI.

il mis sa gloire à traduire en vers latins l'élégie sur Bérénice? Comment Catulle, un des écrivains les plus ardents qui furent jamais, aurait-il abandonné Sapho pour le doux et discret Callimaque, et cela au moment où sa passion, irritée par les obstacles, redoublait de violence? Il est bien plus probable qu'après avoir commencé par exercer sa plume en cherchant à reproduire la savante versification des Alexandrins, il s'est retrouvé lui-même en lisant dans Sapho des poèmes d'un accent plus ému, d'un tour plus libre et plus hardi. Mais ce qui est plus vrai encore, c'est qu'il n'a jamais rien sacrifié de ses premières admirations, parce qu'il ne voyait pas plus que ses devanciers la nécessité d'opter entre les deux écoles. Si les élégies imitées des Alexandrins sont bien, comme on le suppose, des essais qui datent de ses débuts, il ne s'est pas interdit de leur redemander parfois de nouvelles inspirations dans les pièces que l'on peut attribuer aux dernières années de sa courte existence [1]. Virgile, même quand il a eu lié commerce avec Homère, n'a point dédaigné Apollonius de Rhodes; Catulle n'a pas cru devoir repousser les Alexandrins parce qu'il avait fait résonner sous ses doigts, aux applaudissements de Rome, la lyre de Lesbos. Mais alors que reste-t-il de la théorie qui le représente comme un novateur systématique? Le dépouiller de ce rôle, ce n'est pas le diminuer, c'est le grandir. Si Catulle avait le premier, et de parti pris, amené la poésie nationale à puiser de préférence à la source alexandrine, on pourrait douter, même en tenant compte des circonstances, qu'il lui eût rendu service, et que l'influence qu'il exerça sur ses destinées eût été durable. Les poètes qui font le plus d'honneur à l'âge d'Auguste sont ceux qui ont osé remonter jusqu'aux modèles les plus purs de la littérature grecque; celui d'entre eux qui s'est engagé sur les traces d'Homère a été le plus grand de tous; les successeurs de Catulle ne lui auraient donc pas donné raison. Il est plus glorieux pour lui d'avoir su, un des premiers, unir dans des vers harmonieux la beauté classique à

[1] Voir notamment XI, XXIX, LV (55-54 avant J.-C.).

l'élégance un peu parée des écrivains d'Alexandrie. La littérature latine a été, depuis la Renaissance, la grande éducatrice de notre civilisation [1]; si elle a, plus qu'aucune autre, contribué à former l'esprit des modernes, c'est qu'elle a été la littérature moderne de l'antiquité; elle a su réunir dans des œuvres pleines de noblesse et de grâce le double héritage de l'art classique et de l'art alexandrin. Catulle, à ce titre, est digne d'occuper une place parmi les poètes latins qui ont le mieux mérité de la postérité. Il s'est choisi un autre domaine que Virgile; il n'a pas la même aisance dans son style et dans sa versification, par son tempérament même, il diffère profondément de son successeur; mais rien ne nous autorise à penser qu'ils ne se seraient pas complètement entendus sur le choix des modèles qui convenaient à la poésie latine.

Si maintenant nous cherchons à distinguer dans l'œuvre de Catulle ce qu'il a si habilement associé, nous devons d'abord reconnaître qu'il doit aux Alexandrins ses idées sur le rôle social de la femme. Comme eux, il sent qu'elle est une puissance, même quand il la maudit; il veut qu'elle joue dans la poésie un rôle en rapport avec celui qu'elle joue dans le monde. Il proclame par l'exemple de ses vers qu'il y a une poésie de la beauté et de l'amour; comme les Alexandrins, il met à son service certains genres qui en sont le domaine propre, notamment l'élégie et l'épigramme. Mais il entend qu'elle intervienne même dans le récit des actions héroïques; s'il est vrai que la vie des dieux ressemble à celle qu'on mène ici-bas, l'amour doit agiter l'Olympe aussi bien que l'humanité; il y a donc toute une mythologie romanesque, d'autant plus intéressante à étudier et à développer, qu'elle permet d'imaginer dans un cadre plus brillant des péripéties et des déchaînements de passion, dont l'existence monotone des mortels n'offre que très rarement le spectacle. La connaissance des aventures galantes où figurent les divinités de la fable est nécessaire au poète qui se propose de chanter l'amour;

[1] Brunetière, *La question du latin*, *Revue des Deux-Mondes* de 1885, t. LXXII, notamment la page 874. (*Histoire et littérature*, III, p. 317.)

car c'est là qu'il trouvera des exemples célèbres de toutes les situations où une âme peut être jetée par la capricieuse volonté de Vénus. Catulle ne conçoit pas autrement que les Alexandrins l'élégie et l'épigramme. Le distique chez lui sert à exprimer la haine aussi bien que l'amour; il n'est pas seulement le mètre de la poésie érotique, mais encore celui de la satire, et quelquefois il se prête à l'une et à l'autre dans une même pièce. Du reste, les barrières qui séparaient les différents genres sont tombées : la poésie légère les embrasse tous; tantôt elle prend la forme d'un récit; c'est alors comme un fragment détaché d'une épopée, un épyllion qui se suffit à lui-même; tantôt elle admet un dialogue, comme une scène de comédie; tantôt elle emprunte la voix de l'iambe et tantôt celle de l'ode. Outre le distique, elle a encore à sa disposition un mètre rapide et familier, l'hendécasyllabe, qui touche tour à tour à tous les sujets, qui se fait, suivant le cas, élégiaque ou lyrique, satirique ou narratif. Le poète ne se pique plus seulement d'être poète, il veut être savant; la géographie, l'astronomie l'intéressent autant que la fable et se confondent avec elle dans ses vers. Il aime la nature pour elle-même; il introduit çà et là des fragments d'idylle, il se complaît aux tableaux descriptifs, et, si l'occasion de les placer ne se rencontre pas, il s'ingénie à la faire naître. Dans la composition, Catulle recherche, comme les Alexandrins, la symétrie; il divise son sujet par petits groupes d'idées, qui s'enveloppent les uns les autres et se répondent à la manière des strophes et des antistrophes; tout l'art est d'en varier le dessin, en l'accusant par quelques expressions plus frappantes, qui, mises en bonne place, raniment par leur répétition l'attention du lecteur. Enfin Catulle, dans sa métrique, reproduit avec insistance les procédés que les Alexandrins avaient recommandés : il entend, comme eux, que l'hexamètre spondaïque soit soumis à des lois fixes, qui, en lui donnant une harmonie particulière, en rendent l'emploi légitime; dans le pentamètre, il veut à la fois de la variété et une élégante symétrie : la variété doit résulter de l'usage des fins polysyllabiques; la symétrie, du rapport que l'on établira pour les

yeux et pour l'oreille entre l'épithète et le substantif. Dans l'iambe, il bannit les substitutions arbitraires, qui finissent, en se multipliant, par déformer ce mètre, au point de lui donner l'allure de la prose. Voilà bien des traits assurément qui rapprochent Catulle de l'école de Callimaque. Ajoutons cependant que celui-ci n'est pas le seul des Alexandrins pour lequel il ait eu du goût; s'il témoigne de l'éloignement pour Antimaque, il ne s'ensuit pas qu'il ait épousé toutes les opinions du maître; il n'a point rangé Apollonius parmi les auteurs d'épopées lourdes et mal versifiées, puisqu'il s'est souvenu de sa Médée; par conséquent il n'a point pris parti dans cette fameuse querelle qui s'était engagée entre les deux poètes vers le milieu du IIIe siècle, et qui durait encore parmi les beaux esprits de la Grèce. Comme Horace, Catulle refuse de jurer sur la parole d'un seul maître, même quand la doctrine lui paraît conforme à ses goûts et utile aux progrès de son art.

Remarquons que cette indépendance même est déjà une qualité rare, qui le tire hors de pair et qui le rapproche des grands écrivains de l'âge classique; les poètes grecs de son temps, dont il a pu suivre les leçons, n'ont point de manière qui leur soit propre; ils continuent tous docilement la tradition alexandrine, les uns celle de Callimaque, les autres celle d'Apollonius de Rhodes, de Rhianus ou d'Aratus; mais ils n'ont pas l'idée de remonter au delà. En élevant plus haut qu'eux ses ambitions, Catulle obtient d'abord cet heureux résultat, de corriger en lui-même les défauts qui sont propres à l'école d'Alexandrie : il dérobe à Callimaque et à ses successeurs leur grâce et leur science; il leur laisse leur pédantisme, leur obscurité et leur affectation. Mettons à part l'élégie sur Bérénice, où l'on pourrait, à la rigueur, en trouver quelques traces; c'est une traduction, il y suit pas à pas l'œuvre d'autrui; écartons même, si l'on veut, celle où il a encadré l'aventure de Laodamie. Partout ailleurs la pensée jaillit de source; elle garde sa limpidité au milieu même des méandres qu'il lui impose quelquefois. Il y a assurément plus d'une pièce, dont l'interprétation exacte nous

échappe; mais notre embarras vient surtout de ce que la biographie du poète ne nous est pas parfaitement connue; nous ignorons les circonstances qui ont excité en lui tel mouvement de haine, de colère ou de tendresse, et nous sommes encore plus en peine quand il s'agit des personnages dont il parle : ce fut là de tout temps le malheur de la poésie de circonstance. Mais Catulle n'a pas mis son amour-propre à nous dérouter; il n'entasse pas à plaisir les difficultés; on chercherait vainement chez lui, même dans ses élégies, ces énumérations laborieuses, remplies d'histoires extraordinaires, qui font les délices d'Hermésianax. En général, les élégiaques alexandrins traitent avec une indifférence aimable les choses du cœur; ils glissent sans appuyer sur les situations les plus dramatiques : ce qu'ils y voient surtout, ce sont des sujets de tableaux; le cri de l'âme leur échappe rarement. La passion de Catulle revit dans ses vers aussi ardente, aussi sincère qu'au jour où elle s'est allumée en lui; elle s'exprime avec cet accent de vérité qui nous prend par les fibres les plus secrètes. Les Alexandrins n'ont point de patrie; ce sont des cosmopolites, qui passent d'une contrée à une autre, suivant que l'intérêt les pousse; s'ils sont las d'Alexandrie, ils vont chercher fortune à Rhodes, à Pergame ou à Antioche. Catulle ressent jusqu'au fond du cœur toutes les angoisses généreuses que donne aux bons citoyens le triste spectacle du désordre et de la corruption; il ne se mêle pas directement à la vie publique, mais, s'il se tient à l'écart, il est loin de rester indifférent. Enfin les Alexandrins chantent le monarque qui les paie; ils lui décernent l'apothéose; ils lui prodiguent, à lui et à sa famille, les noms et les attributs divins. Catulle ignore ces bassesses; était-il aussi attaché à la République qu'on l'a dit quelquefois? C'est fort douteux; mais enfin son bonheur a voulu qu'il n'eût pas à se prosterner devant un souverain adoré comme un dieu; il n'est point de personnage si grand dans l'État à qui il n'ose dire sa pensée tout entière : jamais un poète n'a rien écrit de plus violent que les vers où il flétrit Pompée, César et Mamurra.

Cette fraîcheur, on pourrait dire cette ingénuité de sentiments, tient d'abord chez Catulle à sa nature même; mais ce sont les vieux auteurs qui lui ont appris à la faire passer dans ses vers. Quand il ne leur devrait pas autre chose, il leur devrait déjà beaucoup : les ouvrages qui ont eu, en naissant, un air de jeunesse et de vie sont les seuls qui ne périssent pas. Mais de son commerce avec Archiloque, Anacréon et Sapho, Catulle a emporté un autre profit : il a, le premier, montré que la poésie lyrique pouvait encore espérer de beaux jours, pourvu qu'on la retrempât à sa source; les Romains ont senti, en le lisant, que leur langue était désormais assez riche et assez souple pour suffire aux ambitions de l'ode. Il y a quelque injustice à mettre Catulle au-dessus d'Horace, comme le font volontiers les critiques étrangers [1]; mais c'est sans doute une revanche qu'ils croient devoir accorder à sa mémoire. Horace s'est glorifié d'avoir, avant tous les autres, adapté à la lyre latine l'iambe de Paros et les mètres de l'école éolienne. Il lui restait encore assez d'avantages pour qu'il pût, sans se nuire, reconnaître qu'il avait eu un prédécesseur digne d'admiration et de reconnaissance. Le premier, Catulle a donné des ailes à la poésie latine; il a convaincu ses compatriotes qu'on pouvait être un grand écrivain en s'appliquant aux petits genres, si l'on savait, comme les maîtres de l'art, faire parler la nature sous une forme de tous points achevée.

Chacun des classiques de la poésie légère s'est fait de l'amour une idée qui résume et explique son œuvre. En peignant Lesbie, Catulle s'est peint lui-même; elle est comme le symbole de sa muse. Dans cette figure apparaissent des traits qui nous permettent de reconstituer la famille poétique à laquelle elle appartient : tantôt nous voyons en elle la Néobulé d'Archiloque;

[1] Munro, *Criticisms and elucidations of Catullus, Catullus and Horace*, p. 233; Mommsen, *Röm. Gesch.*, III, p. 585; Baehrens dans son commentaire, p. 41 : Ellis, *Prolegom.*, p. xxxix; Riese, *Einleitung*, p. xxi. Leur opinion a passé dans la plupart des histoires de la littérature latine, dans celles de Teuffel, de Ribbeck, de Martin Schanz, etc. Voir les observations beaucoup plus justes de Düntzer, *Catull und Horaz* dans le *Philologus*, 1893, p. 138 et 332.

tantôt c'est quelque compagne de Sapho, et tantôt la Battis de Philétas ou la Léontium d'Hermésianax. Ici elle arrache à son amant des cris de rage et de désespoir, où l'énormité de l'insulte rappelle l'extrême liberté des mœurs du vieux temps; là elle lui inspire des accents d'une tragique énergie, qui nous font voir dans sa passion, non une source de plaisir, mais un mal sans remède. Ailleurs, c'est une savante et une coquette : elle veut qu'on admire ses gracieuses attitudes, sa parure élégante, la finesse de son esprit et la variété de ses talents. Non seulement elle reçoit des vers, mais elle en demande et elle en fait; elle juge les auteurs; elle tient un cercle et recherche les divertissements mondains. Et pourtant Catulle a su mettre de l'harmonie dans ses couleurs; cette figure de femme n'est pas, comme les Iris des poètes de ruelle, une abstraction composée d'éléments disparates; elle est une et vivante. De tous nos sentiments, il n'y en a point qui soit en apparence plus personnel et plus spontané que l'amour; il serait facile cependant de montrer que les poètes qui lui ont prêté le plus beau langage ont tous subi plus ou moins, jusque dans les effusions de leur cœur, l'influence de leurs prédécesseurs ou de leurs contemporains. Ceux-là, néanmoins, nous paraîtront toujours originaux, qui ont su animer de la flamme de leur génie l'image qu'ils portaient en eux; et Catulle est de ce nombre.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE PREMIER.

LES POÈMES IAMBIQUES.

CHAPITRE II.

LES POÈMES MÉLIQUES.

CHAPITRE III.

LES HENDÉCASYLLABES.

CHAPITRE IV.

LE CONTE ÉPIQUE.

CHAPITRE V.

LES ÉLÉGIES.

CHAPITRE VI.

LES ÉPIGRAMMES.

CONCLUSION.